

سلسلة الابداع - ٢-

أحمد المجاطي



الفن الحديث

مَنشورات المجلس القومي للثقافة العربية

حسن يوسف واليوناني

الحسين

كتبت هذه القصائد بين 1962 و 1977 ما عدا قصيدة
«الحروف» التي كتبت عام 1985.
وقد روعي في ترتيبها موقعها من التجربة العامة للديوان.

مجلس أوسنت العربي

أحمد المجاطي



منشورات المجلس القومي للثقافة العربية

تمّ نشر هذا الديوان ضمن سلسلة الابداع 2

الطبعة الأولى 1987

رقم الابداع القانوني
1987 / 14

فاز هذا الديوان بجائزة ابن زيدون للشعر التي
منحها المعهد الاسباني العربي للثقافة بمadrid
لأحسن ديوان بالعربية والاسبانية لعام 1985.

افتتاح

الخَوْف

الكَلِمَةُ الصَّغِيرَةُ

تَقَالُ

أَوْ تُخَطُّ

فَوْقَ الْمَاءِ

تَمْشِي بِهَا الرِّيحُ

أَوْ تَبُثُّهَا الرَّمَالُ

فِي الصَّحَرَاءِ

تُولَدُ

أَوْ تَكُونُ

أَوْ تَصَوِّغُهَا

مَصَادِفَاتُ الصَّخَبِ

وَالضُّوْضَاءِ

الكَلِمَةُ الصَّغِيرَةُ

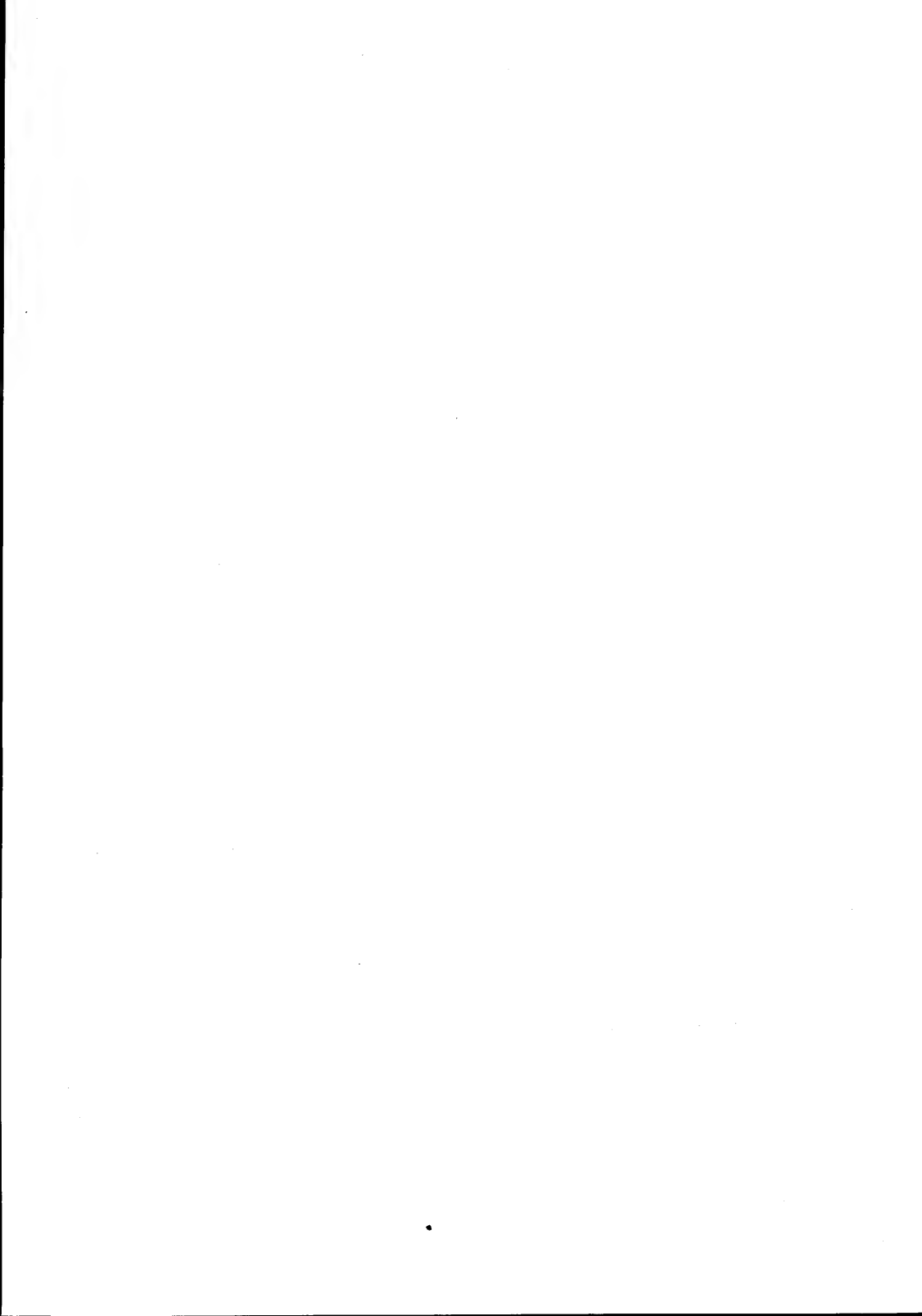
يسكُبها الصَّبَّاحُ
أو تَهْمِي بها
الظَّهيرةُ

ما بألها تكبرُ
في الهواءِ
تَحْجُبُ وجهَ الشمسِ ؟
تُلْقِي ظلَّها ؟
تَغْمُرُنِي
بالرَّجْعِ والأصداءِ ؟
ما بألها ؟

مَمْلَكَتِي مملكةُ الصمتِ
اخسأوا
أَمَقْتُهَا كَلِمَةً

قيلتُ لغيرِ المدحِ
والهجاءِ

الفروسيّة



عَوْدَةُ المَرْجَفَيْنِ

- 1 -

فِي اللَّيْلِ
لَا جِبْلٌ يَصُولُ إِذَا مَشَوْا
لَا غَيْمَةٌ تَدْنُو
لِتَنْفُثَ رَعَبَهَا الثَّلْجِيَّ
عَبْرَ الْمُرْتَقَى
كَانُوا هُنَالِكَ
تَشْرُدُ الْأَحْلَامُ فِي خُطُواتِهِمْ
تَتَعَذَّبُ الْأَوْتَارُ
فِي لَحْنٍ يَكْفُنُ صَوْلَةَ الْمَاضِي
يُفْتِّحُ لاصْطِخَابِ الْمَوْجِ
أَقْيَمَةَ السَّكِينَةِ
كَانَتْ عَنَاقِيدُ اللَّهْيَبِ

إذا ارتمت فوق الجبال
ألمها في الحي
أمسحُ جبهتي منها
أحسُّ تمرُّدَ الأمواتِ فيها
نكهةَ البعثِ
الشَّامَ الجرحِ
في العُصَصِ الدفينه

كانوا إذا ناءتْ جراحهمُ
تحلُّقُ كاسراتِ الطَّيرِ
فوقَ وجوههمُ
لا تغمسُ المنقارَ في عيني
ولا تسعَى بِمِخْلَبِ كاسرٍ
يَمْتَصُّ مِنْ شَفَقِي
تجمَّد في شقوقِ الصَّدْرِ
كانتْ ربما مَسَحَتْ بِجَانِحِهَا

بَقَايَا الْحُلُمِ فِي نَظَرَاتِهِمْ
أَوْ لَوْنَتْ مِمَّا يَحْوُكُ الْفَجْرُ
حَزَنَ دُمُوعِهِمْ
كَانُوا إِذَا مَاتُوا
تَشَعُّ مَوَاقِدُ الزَّيْتُونِ
فِي الْقِمَمِ الْحَصِينَةِ

— 2 —

أَنَا بِالثُّورَةِ عَانَقْتُ السَّمَاءَ
أَنَا نَبُعُ اللَّهِ
فِي قَلْبِي ارْتَوَى
ذَوْبَتْ نَهْرَ الدَّمِ
فِي قَطْرَةِ مَاءٍ
أَنَا لَمْ أَضْحِكُ
وَلَكِنَّ الَّذِي اسْتَعْوَى أَسَارِي

انْتَصَارَاتِي عَلَى الْمَوْتِ
امْتِدَادِي فِي مَهَبِّ الرِّيحِ
تَفْجِيرِي الْأُسَى
فِي سَطْوَةِ الدَّهْرِ اللَّعِينَةِ
أَنَا مَنْ أَسْلَمَ لِلْخُلْدِ يَقِينَهُ

— 3 —

حِينَ عَادُوا كَحُلِّ الصَّمْتِ جَفْوَةً
مَدًّا لِلْفَجْرِ يَدًا
أَرْخَى جُنُونَ الضُّوءِ
فِي لَيْلِ الْمَدِينَةِ
وَأَفَاقِ الْعَجَرِ الْمَصْلُوبِ
وَالْخَمْرِ اسْتَبَاحَتْ خُلُوعَ الصَّفْصَافِ بِالشَّمْسِ
ارْتَمَتْ نَهْرًا عَقِيقِيًّا
وَبَاتَتْ دَارُنَا تَكْبُرُ

وامتدث مِنَ الفرحَةِ غاباتٌ
وسالَ النَّجمُ في الرملِ
فلو فَجَّرتَ أحزانَ اليتامى
في جناحِ اللَّيْلِ لاخضلتَ يَنابيعُ
وفاضَ اللحنُ في الكأسِ الحزينه

— 4 —

كذبتِ يا رؤيا
طريقُ الصَّمتِ لا تُفْضي
لغيرِ المَقبرَةِ
رَأَيْتُهُم مَرُّوا بِلا عَمائمِ
تَفَرَّقُوا عَبرَ الدُّروبِ
أَطْفَأُوا سُيُوفَهُمُ
تَفَرَّدُوا على ظُهورِ الخَيلِ
صاروا كالضُّبابِ الجُونِ

قِيلَ أَيْضُ كَالْقُطَنِ
قِيلَ أَسْوَدُ كَالْمَوْتِ
قِيلَ أَفْرَحْتُ حَرْبَاءُ
فِي وُجُوهِهِمْ
وَقِيلَ بَاضَتْ
قُبْرَهُ

— 5 —

عَتَمَةُ الْأَدْغَالِ فِي الْغَابَاتِ
تَدْرِي أَيُّهُمْ عَادَ
وَتَدْرِي
كَيْفَ فَاضَ الْمَاءُ فِي التُّورِ
حَتَّى نَغَلَتْ بِالدُّودِ
عَيْنُ الشَّمْسِ
حَتَّى أَوْرقَ الْإِنْجِيلُ

فِي عَيْنِ الْخَطِيئَةِ

عَادَ مِنْهُمْ جَسَدٌ لَا يَرْتَوِي،
حِمْيَاءُ طِينِ،
شَبَقُ،

عَادُوا
وَفِي أَلْسِنِهِمْ مِنْ ذَنْبِ الضَّبِّ
حَبَالٌ

أَبْدَأُ مَا نَفَذْتَ عَيْنِي
لِمَا خَلْفَ الْبُطُونِ الصَّفْرِ
مَا خَلْفَ الْأَسَارِيرِ
الْقَمِيئَةِ

أَبْدَأُ بَيْنِي وَبَيْنَ الشَّمْعِ
فِي نَشْوَتِهِمْ
عُمُقُ الْبَحَارِ السُّودِ،
يَا قَلْباً رَمَى الْمِرْسَاةَ

لِلرَّيحِ الْجَرِيئَةِ
قِفْ عَلَى مَوْتَاكَ
وَادْفِنْ سَوْرَةَ الثَّلَاجِ
بِعَيْنَيْكَ،
حُطَّامٌ حُلْمَكَ الْمُشْعَلُ
مِنْ رُؤْيَا
بَرِيئَةٍ

كَبُوءَةُ الرِّيحِ

عَلَى الْمُحِيطِ يَسْتَرِيحُ الثَّلْجُ
وَالسُّكُوتُ
تَسْمَرُ الْمَوْجُ عَلَى الرِّمَالِ
وَالرِّيحُ زورِقُ
بِلا رِجَالٍ
وَبَعْضُ مُجْذَافٍ
وَعَنَكَبُوتٍ،
مَنْ يُشْعَلُ الْفَرْحَةَ
فِي مَدَامِعِي
مَنْ يَوْقِظُ الْعِمْلَاقَ
مَنْ يَمُوتُ ؟

★ ★ ★

رَائِحَةُ الْمَوْتِ عَلَى الْحَدِيقَةِ

تهزأُ بالفصولُ
وأنتِ يا صديقه
حشرجةٌ
ودمعةٌ بتولُ
ووقعُ أقدامِ
على الطُّلولِ
تبحثُ عن
حقيقه
عن خنجري
عن ساعدٍ يصولُ

وكانَ ريشُ النَّسرِ
في جراحِنَا العميقة
فمأً
وتوقاً ظامئاً
لِدَقَّةِ الطبولِ

لِعَصْفَةٍ مِنْ كَرَمِ الرِّيحِ
تَبْلُ رَيْقَهُ
— وَحَلْبَةُ النَّزَالِ ؟
— أَيُّ غَيْمَةٍ رَقِيقَهُ
تَحُومُ عِنْدَ كَبُورَةِ الْخَيُْولِ !
عُودُوا بِأَشْلَائِي ،
دَمِي لَمْ يَبْتَسِرْ طَرِيقَهُ
مَنْ مَدَّ لِلْفَجْرِ يَدًا
يَسْتَعْجِلُ الْوُصُولُ

★ ★ ★

مَنْ شَدَّ عِنْدَ صَخْرَةٍ ظُنُونِي
وَمَدَّ مِنْقَارًا
إِلَى عَيْنُونِي
يَا سَارِقَ الشُّعْلَةِ
إِنَّ الصَّخْبَ فِي السَّكُونِ

فاقطف زهور الثور
عبر الظلمة الحرون
نحن انتجعنا الصمت
في المغارة
لأن نثن الملح
لا تغسله العبارة
فانزل معي للبحر
تحت الموج والحجارة
لا بد أن شعله
تغوص في القرارة
فارجع بها شرارة
تنفض توق الربح
من سلاسل السكوت
تعلم الإنسان
أن يموت

الفروسيّة

سَحَائِبُ مِنْ نَشْوَةِ الْغُبَارِ
فِي السَّاحَةِ
تَصْفَعُ وَجْهَ النَّجْمِ
أَوْ تَصَوِّغُ أَشْبَاحًا
مِنْ حَبِّ بَطِيءٍ
وَالْحَيْلُ تَعْلُكُ الْمَدَى
تَدُكُ الْوَاحَةَ

بِالشَّدِّ وَالْمَجْدُولِ وَالْكُمِّيَّةِ (1)
وَالْكَفِّ فِي مَعَارِفِ الْجَوَادِ

(1) الشد : عمامة الفارس
الكمية : خنجر مغربي معقوف يتمنطق به الفارس
المجدول : همالة الكمية

والوجهُ الذي لآح

من خَلَلِ الزَّحَامَ

وَعُرْوَةُ اللَّجَامِ

لِلرَّيْحِ مَرْمِيَّةٌ،

وَتَنْتَشِي زُغْرودُهُ

تَهْلُ أَوْ تُضِيءُ

ويستفيقُ الثَّلَجُ في أحشاءِ

بارودَهُ

★ ★ ★

التَّائِهُونَ في مدارِ الْوَحْدِ

يَحْلُمُونَ

بلحظةٍ ينحسرُ الزمانُ

فيها وراءَ كانْ

وَبَعْدَمَا يَكُونُ
رَأَيْتُهُمْ يَصَاوِلُونَ النَجْمَ
يَرْقِصُونَ
وَالْحَمْرُ وَالْمَرَايَا
وَالْكُحْلُ فِي الْجِرَابِ
وَنَكْهَةُ الْحَمْرِ عَلَى أَسِنَّةِ
الْجِرَابِ
دَبَّ الْأَسَى فِي مَكْبَسِ الْقَرَسِ (2)
اسْتَنَامَتْ فَوْرةُ اللَّهْيَبِ
لِنَشْوَةِ الصَّمْتِ
خِلَالَ رِعْشَةِ الدُّخَانِ
يَا نَافِشَ الطَّاوُوسِ فِي ذَيْلِ

(2) القرس : مكبس البارودة

بلا سَيْبٍ
كَيْفَ ارْتَمْتُ حَوَافِرُ الْجَوَادِ
دُونَ أَنْ أَرَى التُّفَاحَةَ

فِي ضَحْكَةِ الثُّعْبَانِ
وَقَبْلَ أَنْ يَهْلَ فَجْرُ اللَّحْظَةِ الْمَوْعُودَةِ
فَتَنَفُّثِ الْبَارُودَةِ
سَحَائِباً مِنْ نَشْوَةِ الْغُبَارِ
فِي السَّاحَةِ

★ ★ ★

مُنْتَظِراً مَا زِلْتُ
أَرْقُبُ الْعَصَا
تَفْسِخُ جِلْدَ الْحَيَّةِ الرِّقْطَاءِ

أَلْقَيْتَهَا عَلَى الثَّرَى
فَلَمْ تَقْضُ
أَخْشَابُهَا بِاللَّحْمِ وَالدَّمَاءِ
مَنْتَظَرًا
تَفَلْتُ مِنْ أَصَابِعِي الشَّوَانُ
وَيَسْتَفِيزُ الْبَرَصُ الْأَبْلَقُ
فِي رَجَائِي

وَأَنْتَ لَا تَمْلِكُ أَنْ تُسَدَّ الْمِهْمَا
لَا تَمْلِكُ أَنْ تَخُوضَ فِي الْجَنَاءِ
فَتَصْرَعَ الشَّيْبَ
وَلَا تَمْلِكُ أَنْ تُعِيدَنِي
فَتَيَّ يَمِصُّ الْخَمْرَ مِنْ مَرَاضِعِ الدَّنَانِ
حَتَّى الصَّهِيلُ الْمَيْتُ
حَتَّى الْخَبُّ الْكَثِيبُ

وَالْقَنْبُ الْمَفْتُولُ فِي جِبَالِكَ
الْمَمْدُودَةُ
أَمْسَى سَرَاباً سَأَلَ مِنْ جُعبَةٍ
بَارُودَةٍ ،
يَا نَافِثَ الطَّاوُوسِ فِي ذَيْلِ
بَلَا سَبَبِ

دَارُ لُقْمَانَ عَامَ ١٩٦٥

الشَّمْسُ وَالْأَزْهَارُ
وَأَعْيُنُ الصَّغَارِ
تَخْضَلُ فِي دُرُوبِنَا
دَمًا وَنِيرَانَا
يَا دَارَ لُقْمَانَ
مَوَائِدُ الْأَمْطَارِ فِيكَ
وَالرَّدَى
وَالرَّيْحُ وَالْأَشْعَارُ
فَكَيْفَ لَا يَورِقُ بَيْنَ هَذِهِ
الْأَسْوَارِ
صَوْتُ وَنَمُو فِي الدُّجَى
بَرْقُ
وَيَرْتَدُّ الصَّدى

في الجبر والأحجار
عَرِّيَ خَوَايِكِ
اغْرَقِي
صُبِّي قُبُورَ الشَّفَقِ
يا دارَ لقمانَ

★ ★ ★

تفجرت أطلالُ لقمانَ
فكُلُّ حَصَوَةٍ نَهْرٌ
وكل رَمَلَةٍ سَحَابَةٌ
وهذه الشَّوَارِعُ الوَثَابَةُ
تَمْلِكُ أَنْ تُشْعِلَنِي سِيفاً
وَأَنْ تَدْحُونِي

تَحْتَ جِدَارِ اللَّيْلِ
خَيْطَ نَارٍ
إِنْ تُشْرِعَ الرِّمَاحَ مِنْ سَوَافٍ
الْعَذَارَى
وَتَنْزَعِ الْكَلِمَةَ مِنْ مُسْتَنْقَعِ
الْحِجَارِ
يَا زَمَنًا يَنْوُءُ فِي جَوَانِحِ النَّسُورِ
يَا زَمَنَ السَّبْحَةِ وَالسُّدَةِ
وَالْبَخُورِ
فَجَرَّ غُصُونَ الدَّمِ
فِي غَيْمَتِكَ الشَّيْبَاءِ
وَأَمْسَحَ جَبِينَ الْمَاءِ
بِالرَّفْضِ
فَالْأَشْعَارِ
وَنَشْوَةَ الرَّحِيقِ فِي شَقَائِقِ التُّعْمَانِ

تَرْفُضُ أَنْ تَسِيرَ فِي جَنَازَةِ
الْقُرْصَانِ

★ ★ ★

وَيَكْذِبُ النُّجْمُ وَتَبْقَى الرُّؤْيُ
مَبْحَرَةً فِي لَيْلٍ تَسْأَلُهَا
وَيُسْفِرُ الصُّبْحُ وَلَمَّا تَزُلْ
أَطْلَالُ لُقْمَانَ عَلَى حَالِهَا
فَأَحْمِلُ الْكَفَّ أُعِيدُ جَدْعَ أَنْفِي
أَصْلُبُ الرُّمَحَ عَلَى الْجِدَارِ
أَنْسَلُ خَلْفَ لِحْيَتِي
أَخْفِي فُلُوقَ السَّهْمِ فِي الْغُبَارِ
فَأَبْصُرُ السَّمَاءَ
أَسْرَابًا مِنَ الْبُغَاثِ

لا تَنْصَبُ فِي مَلَامِحِي
فَحِيحَ أَفْعَى
أَوْ تَدُقُّ الْعَمَرَ
ذِيلَ عَقْرِ مَعْقُوفٍ

أَثَرْتُ هَذَا النَّقْعَ
أَعْوَامَا

تَنَاءَتْ سَفَرَتِي
نَادَيْتُ

مَا أَجَابَتِ السُّيُوفُ
يَا دَارَنَا الْبَيْضَاءَ

مَنْ أَسْرَى بَرِيْشٍ مِنْ جَنَاحِ اللَّيْلِ
فِي عَيْنَيْكَ

دَقَّ الْفَجْرَ مِسْمَارًا

يَا دَارَنَا

حَتَّى كَأَنَّ الْمَوْجَ غَمْرٌ

من أريج الموت
بات في دمي
يخصد بالظلمة
أزهارا

فمن غداً يحملني للحقل
أو يصبني في ظمأ الصحراء
أنهارا
حفرْتُ هذا القبر
لم أَدفن سوى سفي
وباءت صيحتي
فأساً وتابوتاً وأحجارا

★ ★ ★

بقية الحديث

صَمْتُ
فَاغْمِسِي رِيَّاحِي
فِي الدَّمِ
يَا مَقْبَرَةَ الْمَدِينَةِ
مُدَى مِنَ الْأَسْلَاقِ
وَالسَّكِينَةِ
نَاراً تُفَكُّ الْحَرْفَ
مِنْ شَوَاهِدِ الْقُبُورِ
مَتَى يَدُقُّ الْجَبَلُ الْمَوْتُورُ
طَبُولَهُ
مَتَى يَفِيضُ التَّمْرُ وَالْحَلِيبُ
فِي الشُّفَاهِ
دَمَشْقُ لَا تَمُدُّ لِي ثَدِيّاً
وَلَا تَبْلُ فِي يَفَاعَةِ الْمِيَاهِ
يُبُوسَةَ الْمَشْيِبِ فِي الْجُفُونِ

بؤسَ الحرفِ
في المَناه

قراءة في مِرَاة النهر المتجمّد

يحملُ في غُثائِهِ الأشجارُ
والكُتُبُ الصَّفراءُ

والمَوَائِدُ

والصَّمْتُ والقَصَائِدُ

ودارَ لقمانَ

وأطلالَها

والمُدُنَ الأسوارَ

حتَّى إذا أتى رحابَ القُبَّةِ السَّعيدَةِ

ألقي نُشَارَ الغَضْبَةِ الحمرَاءُ

وصارَ خيطَ ماءٍ

يَضْحَكُ سورَ القصرِ

في مِرَاتِهِ العَنِيدَةِ

لَكِنَّنِي أَخْرَجُ مِنْ سَوَالِفِ الأوتادِ

أَمَارِجُ الْأَعْشَابِ وَالْأَسْمَاكِ وَالطُّوبِ
أَدُقْ بَابَ السُّجَنِ
فِي مُرَّاكَشِ
أَفْلَتْ مِنْ مِحْفَظَةِ
الْجَلَّادِ
أَرْسَمُ فَوْقَ جِبَةِ الْقُرْصَانِ
عَلَامَةَ الثَّوْرِ
ثُمَّ أَنْشِي دَوْوِبَا
أَغْوِصُ فِي قَرَارَةِ الْأَمْوَاجِ
مَصْلُوبَا
أَغْوِصُ لَا أَرَى سِوَى
أَحْذِيَةِ الْفُرْسَانِ
وَصَدَائِ الْحَدِيدِ فِي أَسْلِحَةِ
الْمَيْدَانِ
كَأَنَّ ذَاكَ الْأَطْلَسَ الْعَاشِقَ

حينَ رَفَقَ المَاءُ
بكى دماً وشقَّ في الصَّحراءِ

صحراء

★ ★ ★

وها أنا على مدارِ الطُّحْلِ الجافي
أنسُجُ مِن سَمْتِي وَمِن نَعْتِي
وأوصافي
خَطَّ مَدَادٍ
مَطَرًا جَائِعًا
لافتةً تَسِيرُ في الشَّارِعِ
فيا فُلُولَ الزَّمنِ الضَّائِعِ :
دَمِي على مَصَارِعِ الأبطالِ نَوَّارَةً
رَسْمٌ على مِعَصِمٍ

عُرْوَةُ إِسْوَارَةٍ

سُلَافَةٌ تَخْرُجُ مِنْ أَقْبَائِهَا الْقَدِيمَةِ
وَهَا أَنَا عَلَى مَدَارِ النَّصْرِ وَالْهَزِيمَةِ
أَمْسِكْ حَدَّ السَّيْفِ

مَاءَ النَّهْرِ
رَأْسَ الْوَطَنِ الْمَقْطُوعِ
لَوْنِ الْعِلْمِ الْمَرْفُوعِ
أَمْسِكْ

ها ...

كَبُرَتْ يَا نَهْرُ، نَمَتْ مِنْ حَوْلِكَ الْأَغْصَانُ
وَخَرَجَتْ أَحْجَارُكَ السَّودَاءُ
مِنْ أَسْمَائِهَا
وَخَرَجَ الزَّمَانُ

فَمَنْ يَقُولُ إِنَّ هَذَا الْقَيْدَ

لا يخرجُ من أسمائه
نَدَى
وصَهْبَاءَ
ومن يقولُ إِنَّ ذَاكَ الْأَطْلَسَ العَاشِقُ
حينَ رَقَرَ المَاءُ
بكى دماً
وشقَّ في الضَّخْرَاءِ
صَحْرَاءَ

ماصقات على ظهر المهرار *

الملصقة الأولى :

كَانَ حِينَ يَزُورُ الْمَدِينَةَ
يَطْرُقُ بَابِي
أَعِدُّ لَهُ قَهْوَةَ الْعَصْرِ
يَكْتُمُ سَعْلَتَهُ
أَتَسَوِّرُ بِالنَّظَرِ الشَّزْرَ
قَامَتَهُ الْمَارِدَةَ
كَانَ يَمْنَحُنِي بِسْمَةً
وَيُرَامِقُ مُنْعَطَفَ الدَّرَبِ

(*) ظهر المهرار : المنطقة التي تقع فيها كلية الآداب بفاس.

من كُوة النَّافِذَةِ

كنتُ أَتركُ مِفْتَاحَ بَيْتِي
لَهُ

تَحْتَ آيَةِ الزَّهْرِ
أَنْصَحُهُ عِنْدَمَا يَسْتَوِي الْكَأْسُ
مَا بَيْنَنَا
بِالنَّيِّذِ

وَيُؤَثِّرُهَا جُعَّةٌ
بَارِدَةٌ

عَادَ يَوْمًا

قُبِيلَ الْأَذَانِ

وَيَوْمًا

تَوَارَى وَرَاءَ الْمَحَابِقِ

قَبْلَ مُبَاغَتَةِ الْبَابِ

ثُمَّ اخْتَفَى
مَرَّةً وَاحِدَةً

ما تراهُ أذنُ يفعلُ الآنَ :
يَخْتُمُ بِالشَّمْعِ أَحْلَامَهُ،
يَتَذَكَّرُ
كَيْفَ تُلِفُ النِّسَاءُ الْعِبَاءَاتِ
فِي (الْقَصْرِ)⁽¹⁾،
أَمْ يَقْرَأُ الْآنَ مَا يَتَيَسَّرُ
مِنْ سُورَةِ الْمَائِدَةِ.

(1) مدينة القصر الكبير

الملصقة الثانية :

وَهَا إِنَّكَ الْآنَ تَجْلِسُ
مُنْتَشِياً بِالْقَرَارِ
وَمُنْتَشِياً بِانْكَسَارِ النَّهَارِ
وَمُنْتَشِياً...

حَسْناً

غَيْرَ أَنِّي تَخَيَّرْتُ صَفَّ الْخَوَارِجِ
هَذَا هُتَافَاتُنَا

تَمَلُّوا الرَّحْبَ

فَاسْتَرِقِ السَّمْعَ

إِنْ شِئْتَ

أَوْ فَادِعْ نَادِيكَ الْمَتَمَرِّكَزَ

فِي الْحَرَمِ الْجَامِعِيِّ

اسْتَرْخِ

لحظة

ثمة ابتداءً الزَّحْفُ

كانوا خِفَافاً

تعالَتْ أَكْفُهُمْ

أَطْلَقُوا النَّارَ

فَانْفَتَحَتْ ثَغْرَةٌ

في صفوفِ الخَوَارِجِ ...

يَا أَيُّهَا الْوَافِدُ الْمُتَلَفِّعُ

بِالدِّمْعَةِ النَّازِفَةِ

قِفْ عَلَى مَدْخِلِ الْحَيِّ

حَيْثُ اسْتَدَارَتْ

رُؤُوسُ الْعُصَاةِ

وهذا دَمِي

ولتكنْ فاسُ كَأْسِكَ

إِنَّ الرِّبَاطَ الَّتِي تَتَعَهَّرُ يَوْمًا

تُعِيدُ بَكَارَتَهَا
تَسْتَوِي طِفْلَةً
فَسَلاماً

إِذَا جَاءَ يَوْماً قَرَارٌ
يَعِيدُ الرَّؤُوسَ
لَأَعْنَاقِهَا

وَالدِّمَاءَ
إِلَى حَيْثُ كَانَتْ تَسِيلُ
وَقَرَارٌ بِوَقْفِ الزَّمانِ
وإِجْلَاءِ زَالَاغٍ (1)
عَنْ حُبِّهِ الْمُسْتَحِيلِ
وَقَرَارٌ يَقِيمُ عَلَى الْهَرَطَقَاتِ الدَّلِيلِ
سَلاماً سَلاماً

(1) زَلاغٌ : جيل يشرف على فاس ويقع منها موقع قاسيون من دمشق.

الملصقة الثالثة :

حينَ أبْصَرْتُ عَيْنِكَ
مُتَرَعِّينَ
كَانَ رَأْسُ اللَّفَافَةِ
أَشْيَبَ
كَانَ الطَّرِيقُ أَلَى الْمَطْعَمِ الْجَامِعِيِّ
وَحِيداً
وَكَانَتْ غُصُونُ الشَّجَرِ
تَتَسَاقَطُ مَثْقَلَةً
بِالْجَوَاسِيْسِ ...
هَلْ تَعْلَمُ الطُّفْلَةُ الْوَافِدَةُ
أَنَّ عَشْرًا مِنَ السَّنَوَاتِ
انْقَضَيْنِ
وَعَشْرًا مِنَ السَّنَوَاتِ
تَكْشِفُنَ عَنْ لُغَةٍ

تَهْدُدُ حَتَّى الْأَمَانِيِّ

فِينَا

وَأَنَّ مُحَاضِرَةَ الْأَمْسِ كَانَتْ
مُعْلَبَةً

بَارِدَةً

هَكَذَا صَارَ شَكْلُ الدَّفَاتِرِ

حِجْمُ الْمَصَادِرِ

مَنْسُوبٌ مَنْ نَجَحَ الْعَامَ شَرْطاً

وَمَنْ نَجَحَ الْعَامَ مِنْ غَيْرِ شَرْطٍ

كُلُّونِ الْمَحَاضِرِ

لُونَا كَرِيهَاً

هَكَذَا يَتَفَتَقُ وَجْهِي عَنْ سَخْنَةٍ

لَمْ أَكُنْ أَشْتَهِيهَا

فَهَلْ تَعْلَمُ الطُّفْلَةَ

الْقُبْرَةَ

حين يحمل منقارها

جبل الرِّيف لي
والسُّهول الفسيحة
بين الرباطِ وطنجة
أنَّ اشتعالَ الشَّعرِ

زمنٌ بينَ وجهين
لي منهما جلسةٌ خلفَ كأسٍ
وأخرى بِزَنَازَةٍ
ثمَّ يرسمُ رأسُ الطَّباشيرِ
لي
قبلةً
بينَ خاتمةِ الدَّرسِ

والمقبره

القدس

رَأَيْتُكَ تَدْفِنِينَ الرِّيحَ
تَحْتَ عَرَائِشِ الْعَثَمَةِ
وَتَلْتَحِفِينَ صِمْتَكَ
خَلْفَ أَعْمَدَةِ الشَّبَائِكِ

تَصْبِيْنُ الْقُبُورِ
وَتَشْرِيبُ
فَتَظْمَأُ الْأَحْقَابُ
وَيَظْمَأُ كُلُّ مَا عَتَّقْتُ
مِنْ سُحُبٍ وَمِنْ أَكْوَابِ
ظَمَيْنَا
وَالرَّدَى فَيْكَ
فَأَيْنَ نَمُوتُ يَا عَمَّةَ

★ ★ ★

تَحْزُنُ خَنَاجِرُ الثُّعْبَانِ

ضوءَ عيونِكَ
الأشيبُ

وتشمخُ في شقوقِ التَّيهِ
تشمخُ لسعةِ العُقرُبِ
وأكبرُ من سمائي
من صفاءِ الحَقْدِ في عَيْنِي
أكبرُ
وجْهكَ الأجدبُ
أيا باباً إلى الله
ارْتَمَى
من أينَ آتَيْكَ
وأنتِ المَوْتُ، أنتِ المَوْتُ
أنتِ المُبتَغَى

الأصعب



مددتُ إليك فجراً من حنيني
للردى وغمستُ محراثي

ببطن الحوث
فأيةُ عشوةٍ نبضتْ بقلبي
في دم الصحراءِ
وأيُّ رجاءِ

تَفَسَّخَ في نَقَاءِ الموتِ
أشعلَ ظُلْمَةَ التَّابُوتِ
في عَيْنِي

فَجِئْتُ إِلَيْكَ مَدْفُونَا
أنوءُ بضحكةِ القُرْصَانِ
وَبُؤْسِ الفَجْرِ

فِي وَهْرَانُ
وَصَمِتِ الرَّبُّ ابْجَرَ فِي خَرَابِ مَكَّةِ
أَوْطُورِ سَيْنِينَا

★ ★ ★

وَتَلْتَفِتِينَ لَا يَبْقَى مَعَ الدَّمِ
غَيْرُ فَجَرٍ فِي نَوَاصِيكَ
وَعِزُّ نَعَامَةٍ رُبْدَاءُ
وَلَيْلٍ مِنْ صَرِيفِ الْمَوْتِ
قَصَّ جَوَانِحِ الْخِيَمَةِ
تَصَيَّبْنَ الْقُبُورَ
وَتَشْرِيبْنَ
فَتَظْمَأُ الصَّحْرَاءُ
ظَمَيْنَا

وَالرَّدى فِىكَ
فَأَيْنَ نَمُوتُ

يَاعَمَّة

السقوط

السُّقُوطُ

تَلْبَسُنِي الْأَشْيَاءُ
حِينَ يَرَحُلُ النَّهَارُ
تَلْبَسُنِي شَوَارِعُ الْمَدِينَةِ
أَسْكُنُ فِي قَرَارَةِ الْكَاسِ
أَحِيلُ شَبْحِي
مَرَايَا
أَرْقُصُ فِي مَمْلَكَةِ الْعَرَايَا
أَعَشِّقُ كُلَّ هَاجِسٍ غُفْلٍ
وَكُلَّ نَزْوَةٍ
أُمِيرَةٍ
أَبْحُرُ فِي الْهَنْيْهَةِ الْفَقِيرَةِ
أَصَالِحُ الْكَائِنَ
وَالْمُمْكِنَ
وَالْمُحَالَّ

أَخْرَجُ مِنْ دَائِرَةِ الرَّفْضِ

وَمِنْ دَائِرَةِ

السُّؤَالِ

أُرَاقِبُ الْأَمْطَارَ

تَجَفُّ فِي الطَّوِيَّةِ

الْأَمَّارَةَ

تُسَعْفُنِي الْكَأْسُ وَلَا

تُسَعْفُنِي الْعِبَارَةُ

لَكِنِّي أَقُولُ

شَرِبْتُ كَأْسِي فَاشْرَبِي

أَيْتُهَا الْبَحَارُ

لَمْ تَبْقَ إِلَّا سَاعَةٌ فَتَخْلَعُ الْمَدِينَةَ

أَثْوَابَهَا

وَيَقْبَلُ النَّهَارُ

★ ★ ★

وَقَبْلَ أَنْ أَغْمَسَ فِي الضُّوءِ

سَرَابَ الشَّكِّ وَالْيَقِينِ

أَقِيمُ مِنْ فَهْقِهِ السَّكَارَى
عُرْساً

وَرَاءَ اللَّحْظَةِ الشَّمْطَاءِ
وَالذَّقَائِقِ الْعَذَارَى
أَقُولُ :

يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكُمْ
أَوْ فلتغرقني

فِي الدَّمِ
وَالْأَشْلَاءِ
وَالْأَنْيُنِ

★ ★ ★

فِي اللَّحْظَةِ الْأَخِيرَةِ
إِذَا تَلَا شَى اللَّيْلُ

فِي سَعَلَتِهِ الضَّرِيرَةُ

يَرْفُضُ أَنْ يَغْسِلَنِي الْفَجْرُ

وَأَنْ تَشْرِبَنِي الْعِمَامَةُ

أُبْقَى وَرَاءَ السَّيْفِ

وَالْعِمَامَةُ

مُلْقَى عَلَى ظَهْرِ الثَّرَى

مُلْقَى

بِلا قَبْرِ

وَلَا قِيَامَةٍ

كُتَابَةُ عَلَيَّ شَاطِئِ طَنْجَةِ

جَبَلُ الرَّيْفِ عَلَى خَاصِرَةِ الْفَجْرِ
تَعَثَّرَ

هَبَّتِ الرِّيحُ مِنَ الشَّرْقِ
زَهَتْ فِي الْأَفْقِ الْعَرَبِيَّ
غَابَاتُ الصَّنَوْبَرِ

لَا تَقُلْ لِلْكَأْسِ :
هَذَا وَطَنُ اللَّهِ

فَفِي طَنْجَةٍ يَبْقَى اللَّهُ فِي مِحْرَابِهِ الْخَلْفِيِّ
عَطْشَانِ
وَيَسْتَأْسِدُ قَيْصَرُ

★ ★ ★

هَلْ شَرِبْتَ الشَّايَ
فِي أَسْوَاقِهَا السُّفْلَى

غمستَ العامَ
في اللَّحظةِ
واللَّحظةِ

في السَّبعينَ عامَ

أُم شَقَقْتَ النَّهْرَ في أَحْشَائِهَا
قُلْتَ :

هِيَ الْيَرْمُوكُ
وَالزُّلْفَةُ الْحَسَنَاءُ

من أَسْمَائِهَا

قُلْتَ :

هِيَ الْحَرْفُ
على شَاهِدَةِ الْقَبْرِ .

يُغْنِي

وعلى سَارِيَةِ الْقَصْرِ
يَمُوتُ

وعرفت الله في محبرة الرعب
وقاموس السكوت

★ ★ ★

تخرج الأكفان من أجداثها
يوماً

وتبقى هاهنا العتمة

والسائحة الحمقاء

والمقهى الذي اعتدنا به الموت

مساء

ربما عاج بنا الفجر على دارة من نهوى

قليلاً :

«فخططنا في نقا الرمل ولم نحفظ»

ويبقى الحرف مصلوباً على سارية القصر

كَانَ اللَّهُ لَمْ يَصْدَعْ بِهِ

سَيْفًا
وَشَمْسًا
وَرَجَاءًا

لَيْتَهُ مَالٌ عَلَى مُرَاكَشِ الشَّمْطَاءِ

نَخْلًا

وَعَلَى كُتُبَانِ وَارِزَاتِ

مَاءًا

★ ★ ★

آه أُمْسَى جَبَلُ الرِّيفِ سَرَادِيبَ

وَعَادَ الصَّمْتِ مِنْبَرُ

لَا تَقُلْ لِلْكَأْسِ هَذَا وَطَنُ

اللَّهُ

فَفِي طَنْجَةٍ
يَبْقَى اللَّهُ فِي مِحْرَابِهِ الْخُلَفِيَّ

عَطْشَانٍ
وَيَسْتَأْسِدُ قَيْصَرٌ

سَبْتَةٌ

أَنَا النَّهْرُ
أَمْتَهُنَّ الْوَصْلَ بَيْنَ الْحَنِينِ

وَبَيْنَ الرَّبَابَةِ

وَبَيْنَ لُهَاثِ الْغُصُونِ وَسَمْعِ السَّحَابَةِ

أَنَا النَّهْرُ أُسْرِجُ هَمْسَ الثَّوَانِي

وَأَرْكُبُ نَسْعَ الْأَغَانِي

وَأَتْرُكُ لِلرَّيْحِ وَالضَّيْفِ صَيْفِي

وَمَجْدُولَ سَيْفِي

وَأَتِي عَلَى صَهْوَةِ الْغَيْمِ

آتِي عَلَى صَهْوَةِ الضَّمِيمِ

آتِي عَلَى كُلِّ نَقْعٍ يُثَارُ

وَأَتِيكَ

أَمْنَحُ عَيْنِيكَ لَوْنَ سُهَادِي
وَحْزَنَ صَهِيلِ جَوَادِي

وَأَمْنَحُ عَيْنِيكَ صَوْلَةَ طَارِقُ
وَأَسْقِطُ خَلْفَ رِمَادِ الزَّوْمَانِ

وَخَلْفَ رِمَادِ الزَّوَارِقِ

أَقُولُ عَرَفْتُكَ :

أَنْتِ قَرَارَةُ كَأْسِي

وَقَبْضَةُ فَأْسِي

وَعَتَبُ وَكَفَارَةِ

وَصَلَاةُ

وَزَنْزَانَةُ يَشْمَخُ الصَّمْتُ فِي قَبْضَتِهَا

وَتَعْنُو الدَّوَاةُ

أَقُولُ عَرَفْتُكَ،

أَنْتِ ...

ويُخَذِّلُنِي الْعِشْقُ
تَصْرَعُنِي قَهَقَهَا تُ السَّكَارَى
فَهَلْ أَنْتِ وَاحِدَةٌ مِنْ نَسَائِي

العَذَارَى

أَمْ أَنْتِ عَيْنَانِ
غَرْنَاظَةٌ فِيهِمَا طِفْلَةٌ
آه قَاتِلَتِي أَنْتِ
حِينَ أَجُوسُ شَوَارِعِكَ الْخَلْفَ
حَاناً وَمَبْعَى

وَحِينَ أَرَاكِ عَطُوراً مُهَرَّبَةً
وَمُخْمُوراً
وَتَبْعَا
وَحِينَ أَرَاكِ عَلَى مَدْخَلِ الثَّغْرِ
عَاشِقَةً غُجْرِيَّةً

مُضَرَّجَةً تَحْتَ أَحْذِيَةِ الْهَتِكِ
لَا حَوْلَ لِلْفَتَكَةِ الْبِكْرِ فِيكَ
وَلَا حَوْلَ لِلنَّخْوَةِ الْعَرِيَّةِ

★ ★ ★

وَتَمْتَدُّ لَشَعْنُكَ الْقُرْطُيَّةُ
بَيْنِي وَبَيْنَ الْقُبُورِ
وَبَيْنِي وَبَيْنَ الْعُبُورِ
— « إِذَنْ سَوْفَ تَأْتِي
عَلَى قَدَمٍ مِنْ لُجَيْنٍ
سَتَأْتِي مَتَى نَبَتَتْ شَوْكَةٌ
بَيْنَ نَفْسِي وَبَيْنِي »
وَتُلْقِينَ مِعْطَفَكَ الْفَرَّو :

— « هل هَمَسْتَ نَسْمَةً،

أَنْ تَطْوَانَ جَارِيَةً
أَنْ مُرَاكِشاً تَنْفُسُ الْعِهْنَ
أَنْيَ أُحَاوِرُ أَرْوَقَةَ الْقَصْرِ
الْبَسُ لِلَّيْلِ زَهْوَ الْخَوَانِ
وَقَهَقَةَ الْقَهْرَمَانِ

وَأَنْيَ...

هل هَمَسْتَ نَسْمَةً ؟ «
يَتَدَارَكُ عَيْنِيكَ شَوْقٌ وَتُكَلِّ
تُغْنِينَ مَقْرُورَةً :

«آه، حِينَ يَفِيضُ الضَّوُّ

مِنْ شَقَائِقِ النُّعْمَانِ

وَتَنْتَشِي تَطْوَانُ

أُحَسُّ نَفْسِي طِفْلاً خَرَسَاءَ

تَكْتُبُ لِلْفَجْرِ اسْمَهَا
في جَسَدِ الصَّحْرَاءِ
أَحْسُ نَفْسِي
طِفْلَةً مَسْكُونَةً
تَكْتُبُ لِلْمَاءِ اسْمَهَا
في جَذَعِ لَيْمُونَةٍ
حِينَ يَفِيضُ الضَّوُّ
من شَقَائِقِ النُّعْمَانِ
وَأَمْضِي مَعَ اللَّحْنِ حَتَّى أَبَاغَتْ عَيْنِيكَ
أَصْحُو عَلَى مَذْبِجِ النَّهْرِ
أَصْحُو عَلَى مَصْرَعِ الْكِبْرِيَاءِ
عَلَى غُصْنِ قَافِيَةٍ
مِنْ رِثَاءِ
وَمَا أَيْسَرَ الْوَصَلَ

مهما تَناءى
وَشَطَّ المزارُ
سآتي على صَهْوَةِ الغيمِ
آتي على صَهْوَةِ الضَّيِّمِ
آتي
على كُلِّ نَقْعٍ يُثَارُ

الدار البيضاء

لماذا تدور الحروف التي تُلْفِظُ اسمكِ
في قبضة الريح
قُبْعَةً

حينَ أذكرُ أحبابَ قلبي
أنثرُ أسماءَهُمْ
واحداً

واحداً

حينَ أذكرُ أحبابَ قلبي
هَلْ أَنْتِ سائِحَةٌ
يَسْتَبِي الرَّمْلُ أَحْلَامَكَ الْبَارِسِيَّةَ،
ها أنا ذا أُمسِكُ الرِّيحَ
أَنْسَجُ مِنْ صَدَا الْقَيْدِ رَايَةً

وَمِنْ صَدَا الْقَيْدِ
مَقْبَرَةٌ لِلْحُرُوفِ
وَمِحْبَةٌ لِلسُّيُوفِ
وَقَيْثَارَةٌ لِلشَّجَنِ
وَأَنْتِ، عَلَى شِرْعَةِ الصَّمْتِ،
مَمْدُودَةٌ
بَيْنَ قَيْدِي وَبَيْنِي
وَبَيْنَ حَدُودِ الْوَطَنِ
أَسَامِرُ فَيْكِ رِيَّاحُ الْأَحْبَةِ
أَسَامِرُ أَمْطَارِهِمْ
فِي الْمَنَافِي
وَأَسْلَاءُهُمْ فِي بُطُونِ الْفَيَافِي
وَأَنْتِ عَلَى شِرْعَةِ الصَّمْتِ :
أَغْمَضْتُ عَيْنِيكَ

قَبْلَ الصَّلَاةِ
وَقَبْلَ مُبَاشَرَةِ الدَّفْنِ
ثُمَّ التَّقْيِينَا عَلَى حَافَةِ النَّهْرِ :
وَجْهُكَ لَافِتَةً فِي الشُّوَارِعِ
صَوْتِكَ كَانَ الْإِشَارَةَ،

وَاجْهْتُ ثَانِيَةً مِصْرَعِي
كَانَ بَيْنِي وَبَيْنَ رِمَاةِ الطَّوَارِقِ
صَمْتُكَ
حِينَ اكْتَشَفْتُكَ خَمَارَةً
فَاسْتَدَارَ بِي الْكَأْسُ
أَبْحَرْتُ
أَبْحَرْتُ
حَتَّى افْتَقَدْتُكَ

كَانَ الْقِطَارُ يُفْتَّتُ وَجْهِي

يرسمُ في كلِّ شقٍّ
هُويَّة

تَسَاءَلْتُ :

هل أنتِ عاشقتي
لَمْ لَمْ تَزْرِعِيْنِي فِي رَحْمِ الأَبْدِيَةِ
أو تَزْرِعِيْنِي بَيْنَ التَّرَائِبِ
وَالصُّلْبِ

ظَلَّتْ عِيُونُكَ شَاخِصَةً

كُنْتَ حَبْلِي

اَحْتَوَيْتَنِي الزَّنَانُ

أَبْصَرْتُ أَحْبَابَ قَلْبِي

أَبْصَرْتُ أَحْبَابَ قَلْبِي

قَتَلِي

وَهَا أَقْبَلَ الصَّيْفُ يَطْرُقُ بِالشَّمْسِ وَالْدَّمِ

أَبْوَابِكَ الْمُقْفَلَةَ

وَهَا أَقْبَلَ الصَّيْفُ

فَانْتَعَشْتُ فِي الْكُھُوفِ الْجَنَائِزُ
وَالْتَحَمْتُ بِالْجَنَائِزِ أَنْسَجَةُ
الرَّأْيَةِ الْمُشْعَلَةَ

فَمَاذَا تَقُولُ الْخَنَاجِرُ

هَلْ سَقَطَ الرَّأْسُ ؟

أَمْ سَقَطَتْ فِي الدِّيَاغِيرِ

أَعْمَدَةُ الْمُقْصَلَةِ ... ؟

بُيُوتِكَ تَرْحَلُ مِنْ ذِكْرِي

أَمْدُ سَوَادِ عُيُونِي جَسْرًا

وَأَنْتِ عَلَى الضَّفَّةِ الْأَلْفِ

مُبْحَرَةٌ فِي السَّعَالِ

وَفِي عَثَرَاتِ الرِّجَالِ

وَمُبْحَرَةٌ

يَسْقُطُ النُّهْرُ فِيكَ

وَتَسْقُطُ كُلُّ الْبَنَادِقِ

قَتَلَى

وَتَدْخُلُ كُلُّ الدَّوَابِّ فِي زَمَنِ الصَّمْتِ
وَالدَّمَعةِ الْمَالِحَةِ

فَيَا أُخْتَ غَرْنَاطَةِ الْجُوعِ

شَقِي قَمِيصِي

امْسَحِيهِ عَلَى جَبَلِ الرِّيفِ

وَاسْتَخْلَصِي مِنْ بَقَايَايَ

شَيْئاً

سِوَى الْخَمْرِ

وَالشَّهْوَةِ النَّابِغَةِ

وَرَاءَ أَسْوَارِ دِمَشْقَ

إِنَّكَ حِينَ تَفْتَحُ ذِرَاعَيْكَ لِتَسْتَقْبَلَ الْحَيَاةَ
تَكُونُ قَدْ رَسَمْتَ خَلْفَكَ عَلَامَةَ الصَّلِيبِ
لُيْسَ أَرْغُونُ

وقال البارودي، بعد أن اضطرب زمناً، بين أرض النفي وأرض
المعاد :

« وكأ أن دمشق لا تكون، دوماً، دمشق البعث ودمشق
الثورة، فكذلك البانة، لا تبقى واحدة البان، فقد تصبح رحا وقد تصبح
عصاً، غير أنها ربما أصبحت حية تسعى »

وَحِينَ تَجَلَّاتُ
وَحِينَ تَمَازَجَتِ الرِّيحُ وَالْخَمْرُ فِيهَا

وَأَمْسَتْ وَلَادَةَ حَرْفٍ
وَفَرَحَةً بِذِي
وَفَجَرَ قَصِيدَهُ

وَأَمْسَتْ دِمَشْقَ الْعَقِيدَةِ
وَحِينَ تَجَرَّدَتْ فِيهَا
فَأَمْسَيْتَ بَحْرًا
وَغِيْمًا
وَنَوْءًا
وَأَمْسَيْتَ كَلَا

وَجُزْءًا
لَمَّاذَا تَوَارَتْ عَنِ الْقَلْبِ
حَتَّى تَفْجَرَ سِرَّ النَّوَاةِ
وَالْقَيْتَ فِي سَرْنَدِيبِ الْقَصِيَّةِ
وَقِيلَ نَسُوكَ

فَمَا أَنْتَ فِيهِمْ سَوَّالٌ
عَلَى وَتَرٍ مِنْ رِيَابٍ
وَلَا بَيْتٌ شَعْرٍ عَلَى هَامِشٍ
مِنْ كِتَابٍ
وَلَا نَقَشُوا اسْمَكَ
حَتَّى عَلَى شَاطِئِ اللَّاذِقِيَّةِ

★ ★ ★

وَتَبَحْتُ عَنْ غُوطَةِ الْعَرَبِ
فِي كُلِّ مَلْهَى وَفِي كُلِّ حَائَةٍ
وَفِي كُلِّ دَرَبٍ تَجْوَعُ الْبَنَادِقُ فِيهِ
وَتَغْرَى
وَفِي كُلِّ كَأْسٍ قَرَارُهَا
تَاجُ كِسْرَى

فِيهِدًا مِنْ بَرْدَى الْمَوْجِ وَالرَّيْحُ تَهْدًا
حَتَّى الطُّلُوعُ
وَيَعْلُو مَعَ الصَّمْتِ صَوْتُ يَقُولُ :

«دَمَشْقُ عَلَى سَفْحِ قَاسِيُونِ بَانَةٌ
وَشَاهِدُ قَبْرِ جَفْتِهِ الْمَنُونِ
دَمَشْقُ تَخُونُ»

وَيَبْحَرُ بَابُ دَمَشْقِ
وَمَلَهَى الْوَلِيدِ

وَقَصْرُ هِشَامِ
وَتُبْحَرُ حَتَّى قُبُورِ الشَّامِ
وَأَنْتَ عَلَى اللَّيْلِ مُلْقَى
يَغِيْمُ بِأَمْطَارِكَ السَّيْفِ وَالْحَرْفِ
حَتَّى تَعُودَ الْجُرُوحُ دَوَاءً
وَتَغْدُو الدَّوَاءُ
زَجَاجَةٌ خَمِرِ

ويخرج من كل شيء
سواه

فسيان أن يُثمر الحقل باناً
وأن يُثمر الحقل خنجر غدير
ومنفاك منفي سحيق
ولكنه ملكوت
وإِنَّكَ حَيٌّ
وَأَنْتَ تَمُوتُ

★ ★ ★

وقيل علا النقع والطعن
حتى كبا بُعْرَابِي الجَوَادُ
وقيل تَفَشَّعَ⁽¹⁾ في سَرْنَدِيبَ الجَرَادُ
وجف بها الزرع

(1) تفشع : استشرى

والضَّرْعُ
والخَمْرُ الْبَابِلِيَّةُ
وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا
لِلْخَيْلِ وَاللَّيْلِ
وَالْكَلِمَةِ الْمُسْتَحِيلَةِ

وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا
يَبْعَثُ مِنْ قُبَّةِ الْمَوْتِ فِيهَا
دَمَشَقُ الْقَتِيلَةِ
وَأَنْتَ عَلَى كُلِّ ضَرْبَةٍ فَاسٍ
صَلِيبٌ
وَكَفٌّ مُجَوَّفَةٌ وَمِدَادٌ

فَمَنْ يَكْتُبُ الْيَوْمَ

حَتَّى عَلَى قَبْضَةٍ مِنْ دُخَانٍ :
دَمَشَقُ عَلَى مَتْنِ ظَبْيَةٍ بَانَ
تَعُودُ إِلَى شَاطِئِ الْأَطْلَسِيِّ

تَمُدُّ ظَفَائِرَهَا
تَتَجَدَّدُ
تَغْدُو وَلَادَةَ حَرْفِ
وَفَرَحَةَ بَدءِ
وَفَجْرَ حَقِيقَةِ
تَشْتُقُّ بِأَصْبَعِهَا قُبَّةَ الْمَوْتِ
تَرْجِعُ مَعْشُوقَةً
وَعَشِيقَةً

مشاهد من سُقوط الحكمة في دار لقمان

رَأَيْتُهُ مِنْ طَرَفِ الزُّقَاقِ
يَقْرَأُ فِي جَرِيدِهِ
يُصْلِحُ مِنْ يَاقَتِهِ الْجَدِيدَةَ
سُعَلَتْهُ دَامِيَّةٌ
وَلَفْظُهُ رَفَاتٌ
سَأَلْتَهُ عَنْ زَمَنِ الْحِكْمَةِ
حَتَّى رَنَّ النَّعَاسُ
جُفَوْنَهُ
سَأَلْتَهُ عَنْ زَمَنِ الْإِفْلَاسِ
رَأَيْتُهُ يَسْقُطُ بَيْنَ الْقَدَرِ
وَالْتَّنَوُّورِ
لَمْ تَمِتِ التَّنَوُّورُ
لَكِنَّ لَقْمَانَ الْحَكِيمَ

مات

★ ★ ★

ها أنا ذا أنبشُ في الأوراق
ألم أطراف الحُرُوفِ
أقرأ الإشارةَ
واللُّغزَ
والطُّلسمَ
والتَّميمَ
أقرأ علَّ الحكمةَ القديمةَ
تخرجُ من أثوابها الصُّفراءِ
من محبرة الهزيمة

★ ★ ★

كُتِبَتْ فَوْقَ الظِّلِّ

كُتِبْتُ فِي سَوَالِفِ السَّحَابِ
كُتِبْتُ فَوْقَ قَدَمِ الثَّوَانِي
النَّهْرُ دِيوَانِي
وَأَنْتَ لَا تَسْأَلُنِي
لَا تَرْفَعُ الْحِجَابَ
عَنْ أَنْفِي الْمَجْدُوعِ
عَنْ لِسَانِي

★ ★ ★

أَقَامَتِ الْخَمَّارَةُ
فِي بَاحَةِ الْجَامِعِ رَكَعَتَيْنِ
شَجَرَةُ الزَّقُومِ
تَفْرُغُ مِنْ صَلَاتِهَا

عَارِيَّةُ النَّهْدَيْنِ
 تَرْقُصُ فِي أَقْبِيَةِ النَّارِ
 وَفِي أَقْبِيَةِ الدُّخَانِ
 تَسْقُطُ بَيْنَ الْكَاسِ وَالذَّنَانِ
 أَهْذِهِ دَارُكَ يَا لُقْمَانَ
 يَا قَمَرًا يَنْوِي فِي غِيَابَةِ الْجُبِّ
 أَمَّا تَنْفُضُ عَنْ كَاهِلِكَ الْحِجَارَةَ
 أَمَّا تُعِيدُ السَّيْفَ وَالْيَرَاعَ
 مِنْ غَابَةِ الشَّمْسِ
 وَمِنْ جَزَائِرِ الشُّعَاعِ
 أَمَّا تُعِيدُ اللَّهَ مِنْ غَرْبِهِ
 لَوْطَنِ الْعِبَارَةِ

الخَمَامَةُ

تَفْتَحُ الكَأْسُ أَقْبَاءَهَا
تَتَوَاتَرُ فِيهَا النُّعُوتُ
تَتَنَكَّرُ فِي ثَوْبٍ عَاشِقَةٍ
تَنْثُرُ الوردَ من شرفَاتِ البيوتِ

حِينَ أَخْلَوْ بِهَا
بَعْدَ مُنْتَصِفِ اللَّيْلِ
تَرْشُقُ فِي الْخَصْلَةِ الْمُسْتَرِيحَةِ
زَنْبَقَةً
تَفْتَحُ الصَّدْرَ لِي وَالشَّوَارِعَ
تَضْحَكُ مِنْ وَجْهِي الْمُسْتَدِيرِ
قَلِيلًا
تُبَادِلُنِي قَبْلَةً
آه، خَذْهَا بَارِدًا حِينَ أَوْغَلَ فِي الْبُعْدِ

وامتدَّ بَيْنِي وَبَيْنَ الزُّجَاجَةِ
صَوْتُ الْمُؤَذِّنِ :

إِنَّ الْعَمَائِمَ تَنْبُتُ كَالْفُطُرِ
مِثْلَ النُّجُومِ عَلَى كَتِفِ الْجِنَرَالِاتِ
وَالسُّجُونِ الَّتِي تَمَلَأُ الرَّحْبَ
بَيْنَ الرِّبَاطِ وَصَنْعَاءَ
مِثْلَ الْجَسُورِ الَّتِي تَسْفُتُ
خَطَّ بَارْلَيْفَ
أَيْنَ الطَّرِيقُ إِلَى جَبَلِ الشَّيْخِ

نَكَشَتْ تَحْتَ حَاجِبِهَا
أَشْعَلَتْ لِلزَّبُونِ الْمَعْلَبِ
سِجَارَةً

هَكَذَا يَتَغَيَّرُ طَعْمُ النَّبِيذِ الْمُعْتَقِ
تَعْبُرُ سَبْتَةً بَيْنَ اللَّفَافَةِ وَالتَّبْعِ
تَسْقُطُ بَيْنِي وَبَيْنَ الزَّبُونِ الْمَعْلَبِ

أَغْنِيَّةُ
آه

...

تَنْشَأُ أَجْنَحَةُ اللَّحْنِ
تَأْخُذُ شَكْلَ الْوُجُوهِ الَّتِي تَتَوَهَّجُ
حَوْلَ الْمَوَائِدِ :
— هَلْ تَأْكُلِينَ قَلِيلًا مِنَ اللَّوْزِ
— عَيْنَاكَ ثَرْتَارَتَانِ
— عَرَفْتُكَ قَبْلَ اجْتِيَازِ الْجَمَارِكِ ..
سَبْتَةٌ

كَأَنْتِ مُحَاوِرْتِي تَعَشُّقُ الرَّقْصِ
تَنْزَعُ مِنْ جُرْجِهَا بَسْمَةً
وَتُغْنِي
لِيَحْتَمِيَ اللَّحْنُ بِالذَّاكِرَةِ ...
أَنْ نِصْفَ الزُّجَاجَةِ يَكْفِي

إِذَا أَقْفَلَ الْبَارُ أَبْوَابَهُ
وَأَنْتَهَيْنَا إِلَى رَذَاهَةِ الْمَدِّ وَالْجَزْرِ
وَالصَّبَّوَةِ الْعَاثِرَةِ

تَخْلَعُ الْكَأْسُ أَسْمَاءَهَا
تَتَوَاتَرُ فِيهَا النُّعُوتُ
تَتَنَكَّرُ فِي ثَوْبِ زَنْزَانَةٍ
تَنْشُرُ الْوَرْدَ مِنْ شُرَفَاتِ الْبُيُوتِ

مِنْ كَلَامِ الْأَمْوَآت

مِنْ كَلَامِ الْأَمْوَاتِ

أَنَا الْمَنْسِيُّ عِنْدَ مَقَالِجِ الْأَحْجَارِ
وَتَحْتَ الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ
تَأْكُلُ مِنْ شَرَايِينِي
مَسَامِيرُ الدُّخَانِ
أَكَاذُ لَا أَصْحُو وَلَا أَغْفُو
تَجَاوَزَنِي الْمَدَى
وَأَنْحَلُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ اللَّهِ
تَمَزَّقَ كُلُّ شَيْءٍ فِي يَقِينِي
مَا هَدِيرُ الْمَوْجِ
مَا الْإِنْهَارِ
وَمَا الْأَبَدُ الَّذِي يَنَائِي
وَمَا الْأَزَلُ الَّذِي يَجْفُو
وَمَعْنَى أَنْ أَجِنَّ

وَأَنْ أَمُدَّ يَدِي
وَأَنْ أَخْتَارُ

وَأَنْ أَمْتَدَّ فِي حُلُمٍ
وَأَنْ أَرْتَدَّ فِي تَذْكَارُ

أَنَا الْمَنْسِي
يَسْمُرُ عِنْدَ أَبْوَابِي نُبَاحُ اللَّيْلِ
وَيَرْقُصُ فِي بَصِيصِ النَّجْمِ
ظِلٌّ مِنْ شَيَاطِينِ
تَطَاوَلَ ظِلُّ أَجْنَحَةِ الصُّقُورِ
غَفَا

عَلَى بُسْطِ الْبُحَيْرَةِ طَحْلُ
وَمَشَتْ عَلَى عَيْنِي
سَحَابٌ نَشْوَةٌ بِالْمَوْتِ مَبْلُولَةٌ

وَتَبَشُّ فِي التَّرَابِ يَدِي
وَأَقْتُلُ فِي ظِلَامِ اللَّيْلِ حَبْلًا

رُبَّمَا جَدَلْتُ سَبْعَ ضَفَائِرٍ
لِبَنَاتِ أُخْتِي
أَوْ سَمَعْتُ الْفَجَرَ أَذِنَ
فَاسْتَأْثَرَنِي شُكْرُكَ،

يَا أَحَبَّائِي
مَضَى أَبَدٌ وَلَمْ يَمْتَدَّ جَسْرٌ
بَيْنَنَا
مَا عَادَتِ الْأَفْرَاسُ تَجْمَعُ
أَوْ تَصُولُ الرِّيحُ
شَدَّ خَنَاجِرُ الْفُرْسَانِ فِي أَغْمَادِهَا
صَدَاً

سَابَقِي هَا هُنَا ظِلًّا
عَلَى سَفْحِ الْجِدَارِ
يَلْمُنِي جَزْرٌ
وَيُنْشِرُنِي هَدِيرُ الْمَوْجِ

يا وَيَجِي
تَمَزَّقَ كُلُّ شَيْءٍ فِي يَقِينِي
ما هَدِيرُ الْمَوْجِ
ما الْأَنْهَارِ
أنا الْمَنْسِيُّ عِنْدَ مَقَالِعِ الْأَحْجَارِ

خُفُّ حُنَيْنٍ

حُداء

أَتَيْنَا، شَدَّنَا لِلدَّرْبِ وَهَمٌّ
أَشْعَلَ الْمَيْدَانَ
أَتَيْنَا مِنْ وَرَاءِ السَّوْرِ
نَفَضْنَا ظِلَّنَا وَعَجَّاجِنَا
وَالصَّخَبَ وَالْأَكْفَانَ
وَتَمَتَّنَا :
بِعَوْنِ اللَّهِ نَبْدَأُ
أَيُّهَا الْقَنْدِيلُ

مِدَادُكَ مِنْكَ
أَنْتَ الزَّيْتُ

وَالْقُرْآنُ
 وَالْأَنْجِيلُ
 وَمَرَّتْ حِقْبَةٌ وَتَصَرَّمَتْ أُخْرَى
 وَنَحْنُ نَدُورُ
 ذَبَحْنَا الضَّبَّ مِنْ سَعْيٍ
 وَنَمْنَا فِي ظِلَالِ الشَّيْخِ
 وَمَا عَزَفَتْ لَنَا الْأُوتَارُ
 غَيْرَ قِصَائِدٍ مِنْ رِيحٍ
 فَدَوَّمْنَا
 وَمَرَّ بِرُكْبِنَا الْمُتَبَتُّ
 يَمْضَعُ عَظْمَ نَاقَتِهِ
 وَفِي عَيْنَيْهِ خُفٌّ حُنِينُ
 وَكُنَّا اثْنَيْنِ

فصار الصَّمْتُ ثَالِثُنَا
ورابعَنَا
دموغُ العَيْنِ

على باب المدينة

خيوطٌ من أذانِ الفجرِ
تَمسحُ غَفْوَةَ الأشياءِ
وسربٌ من طيورِ البَحْرِ
يَحْمِلُ كُلَّ مِنقَارٍ
غُيُونَ جَزِيرَةٍ خَضراءِ
وظلٌّ تحتَ أمواجِ النَّخِيلِ
وضوءٌ شباكٍ
وماذا كانَ في عينيَّ من حلمٍ

سوى قطرات هذا الضوء
أشربها ندى
وأصبها سحبا
وأطارا
وماذا ؟

— كَانَ فِي عَيْنِكَ خَيْطٌ مِنْ أَسَى،
يَا شَارِبَ الدَّيْجُورِ
أَيُّ غَمَامَةٍ قَتَلَتْكَ حَبْلًا مِنْ دَمٍ
وَرَمَتْ بِكَ الدَّارَ ؟

— ظَنَّنَا التَّسَرَ حَطًّا عَلَى
مَدِينَتِكُمْ
فَأَيْنَ مَضَى ؟
— تَعَلَّلَ فِي الظَّلَامِ
طوى حفيف جناحه
المسحور

— وَكَيْفَ تُسَامِرُونَ النُّجْمَ بَعْدَ غِيَابِهِ ؟

— كُنَّا نُلْفِقُ أَحْرَفًا

وَبَيَعُ أَشْعَارًا

فَلَمْ نُفْلِحْ

فَقُلْتُ أَشُقُّ لِلْمَرْقَى طَرِيقًا

فِي الْعَذَابِ

أَذُقُ بَابَ الرِّيحِ

أَفْتَحُ جَوْفَ صَدْرِي

لِلْغَرَابِ

فَتُشْرِقُ الْفَرْحَةُ

عَلَى قَطَرَاتِ دَمْعٍ أَوْدَمِ

رَعِشَتْ بِهَا الْأَقْدَامُ

عِنْدَ السَّفْحِ

— دُونَكَ عَشْوَةُ الصَّحْرَاءِ

فاضربْ في صميم المِلح
صُبَّ الكَلِّ في الأجزاء
أثينا من وراء السُّورِ
ما ضحكنا لنا قَمَحَهُ
— تَشُدُّ يَدَيَّ
عندَ المُنحنَى حانوتُ خَمَارٍ

نُعَرِّجُ ثم نَمْضِي
نسكُبُ الأَحْزانَ في الأَحْزانِ
نَفْرَحُ أو نَمُوتُ
سِيانِ

نحنُ هنا
الحَقِيقَةُ

الوصول

تَعَثَّرَ ذَلِكَ السَّكَرَانُ
فِي شَفَتَيْهِ وَانْكَفَأَ
وَمَسَّحَ شَظِيئَةَ الْمِرَاةِ
فِي أَحْزَانِهِ فَرَأَى
جَنَازَتَهُ
شِفَاهًا تَمْضَعُ الصَّلَوَاتِ
نَجْمًا صَاحَ وَانْطَفَأَ
وَأَفْلَتَ مِنْ يَدَيْهِ
حُلُمٌ دَالِيَةٌ وَمَسْبُوحَةٌ
وَأَمْ تَنْشُرُ الْأَبْوَابَ فَوْقَ السَّطْحِ
فَامْتَلَأَ

تُبَاحاً
أَطْبَقَ الْجَفْنَيْنِ

عَضَّ لِسَانَهُ
وَنَآى

مستور است و لا یجوز

خاتمه

الحُرُوفُ

وَأَنَا أُرَاوِدُ كُلَّ شَارِدَةٍ
لَأَسْكُنَ

فِي حِمَاهَا،
وَأَطُوفُ سَبْعاً
حَوْلَ دَانِيَةِ الْقُطُوفِ
تَمْطُ أَلْسُنُهَا الْحُرُوفُ
بِمَا تَشَابَهَ

مَنْ صَهِيلَ مَلَا حِمِ التَّاسِيسِ
حَيْثُ الرُّؤْيَةُ
اِكْتَمَلَتْ

وَحَضَحَتْ الْبَدَائِلُ
فِي مَدَاهَا

وَأَنَا أُرَاوِدُ

كُلَّ آبِدَةٍ
أَطُوفُ مَا أَطُوفُ،
فِيَا صَلِيلَ مَلَا حِمِ
التَّفْتِيشِ
فِي زَمَنِ التَّفَاعِيلِ
الْمُدَوَّرَةِ
اسْتَفَقَ
وَاخْلَعْ نِعَالَكَ
قَبْلَ
أَنْ تَلِجَ الْبُحُورُ السَّبْعُ
دَائِرَةَ الْكُسُوفِ

نَفْطُ
عَلَى قَمَرٍ
نَهْدُ
عَلَى حَجَرٍ

قيدٌ
على مطرٍ
وتنهمرُ الحُرُوفُ

- 1 -

حرفٌ توهَّجَ
والتَّهَبُ
صبُّ السَّلِيْقَةِ
في الغَضْبِ
وأقام في المَائِنِ
لا لِلْسَّيْفِ
كَانَ
وَلَا الضَّحِيَّةِ
يَمْتَدُّ خِطاً

مِنْ حِوَارِ
بَيْنَ السُّقُوطِ
وَالْإِنْتِظَارِ
وَعَبْرَ بَلَقْنَةِ
الْقَضِيَّةِ
حَرْفُ تَشَابُكَتِ التَّوَايَا
بِالْعَطَايَا
فِيهِ

وَاعْتَنَتِ الشُّكُوكُ
حَرْفُ تَجَاوَزَ
ثُمَّ وَاجَهَ
ثُمَّ أَقْعَى
عِنْدَ مَنْعُطِ الطَّرِيقِ

إلى البُنوك

— 2 —

حرفُ توسَّم
في ازريقاقِ البحرِ
مِحبرةٌ
وفي الشَّجرِ المُسافرِ
في شُقوقِ الغيمِ
أَقلاماً

فأدخلَ في مراسيمِ الكتابةِ
عِيَّ باقِلِ
بُرجِ بابلِ
نكهةَ الزَّيتِ
المُخلَّلِ

من أناملها
إذا ابتسمت ربابه

بالتمتمات
وبالتوابل
فك أحجية المَرايا
وأصاب خاصرة
الفؤاد

هو مرة
قفل
وآونة

سحابة
وبه اغتنث
كلمات ربك
في خصاصيتها

وَأَذْرَكَهَا النَّفَادَ

— 3 —

حَرْفٌ يَطِيرُ
إِلَى الْوَرَاءِ
لَفْظَتُهُ آلَهُةُ الثَّمَانِيَاتِ
فَانْتَعَلَ الْهَوَاءُ
وَعَدَّ عَكْساً
مَا تَوَاتَرَ
مِنْ سُلالاتِ الدَّقَائِقِ
فَاسْتَوَى نَهْراً
بِبَابِ الْخَمْسِ وَالسِّتِينَ
يَسْقُطُ تَارَةً

وَيَقُومُ

تَارُهُ

مَزَجَ السُّلَافَةَ

بِالْعِبَارَةِ

رَشَّ أَرْضِفَةَ الْبُيُوتِ

وَرَأَى الثَّمَانِينَاتِ

قَامُوساً تَدَلَّى

خَلْفَ مِكنَسَةٍ

وَأَمْعَنَ

فِي السُّكُوتِ

هِيَ كَلِمَةٌ خَفَقَتْ

بِسَبْعَةِ أَحْرَفٍ

وَأَجَازَهَا الدَّمُ

قَبْلَ أَنْ تَفْتَضَّهَا

السَّبْعُ الْخَطَايَا

وَأَنَا الَّذِي آنَسْتُهَا
نَاراً

وَجَدَلْتُ السَّرَايَا
عَبْرَ أَحْرَفِهَا
لِتَفْتَحِمَ السَّرَايَا

أَقُولُ جِئْتُ أُمْدُ جَسْراً
مِنْ جِبَالِ الرِّيفِ
جِئْتُ بِخَيْلِ طَارِقٍ
وَعَقَدْتُ أَلْوِيَةَ الرَّفَاقِ
وَرَاءَ عُقْبَةٍ
أَمْ أَتَيْتُ أَعْلَمُ الْفُرْسَانَ
كَيْفَ تَعَصُّ بِالْذَّمْعِ
الْبَنَادِقِ

حداثة التراث وتراث الحداثة
في شعر
أحمد المصاطي

دراسة لمحيي الدين صبحي

ما الحداثة ؟

الحداثة، تعريفاً، هي : التعبير عن الوجدان الجمعي للأمة وفق أكثر الأشكال الأدبية تواصلاً مع التراث ومعاصرة للإبداع. أي إذا كان التراث بكل تحولاته أبا الحداثة فإن أمها عصر الشاعر بكل إبداعاته العالمية. فالانقطاع عن العصر لا يشكل حداثة بل وقوعاً في السلفية الناسخة. والانقطاع عن التراث لا يحقق التواصل بين النص والمخزون الإبداعي الكامن في لا وعي الجمهور على صورة استجابة جمالية قابلة للتعديل بحسب مقاييس المعاصرة.

اختصاراً للوقت، سوف أعتبر الموروث الشعري العربي مسلمة مفهومة لا تحتاج إلى شرح. فمن النابعة إلى أي تمام فالمتنبي فالخليل فالبارودي إلى إلياس أبو شبكة والجواهري سلسلة متصلة مفوفة الألوان، تشكل كل حلقة منها حداثة عصرها.

حداثة عصرنا بدأت بالخمسينات. لكنها لم تكن في تنوع القوافي والتفعيلات، فهذا كلام صحافيين لا يعرفون أن الشعراء العرب منذ امرئ القيس يخرجون على البحور والقوافي. فالرجز حمار

الشعر، كما يقول العروضيون، لأنه يقبل كل الزخافات لكي يلي حاجة المتكلم إلى التعبير الفوري. أبو العتاهية وأبو العلاء كتباً شعراً يعتمدان التفعيلة ويستغني عن البحر والقافية. الرجل والمواليا من الورثة الشرعيين لهذه المحاولات. أما الوشاحون فقد جمعوا أصنافاً من التلاعب بالأوزان والقوافي ومزج الفصيح بالعامي. المستشرقون ينسبون زوراً إلى شعراء المهجر الشمالي، أي جبران وحواريه، أنهم سباقون في تجريب الأوزان. وهذا بهتان. فجبران ليس بشاعر، لأنه لا يعرف النظم، ومنظومه سخيض كله، أما منشوره فليس بشعر لأنه خال من الوزن والشكل. التجريبيون الحقيقيون كانوا شعراء الرومانسية : أبو شادي وأحمد باكثير. لكن التجريب في الشكل لا يفضي إلى الحداثة.

حداثة عصرنا في الشعر بدأت بالسكتينات حين استطاع الشاعر أن يعطي التجربة كما تتكون في نفسه لحظة ولادتها. فتفصل التجربة عن ذاته وتأخذ حيزاً خاصاً بها كشيء مستقل. القصيدة التقليدية، خليلية كانت أو تفعيلية، تعطينا ظواهر التجربة وخلاصتها ثم تظل على صلة وثيقة بصاحبها، وسأقدم مثلاً من سيد الشعراء الكلاسيكيين المعاصرين، الشاعر محمد مهدي الجواهري. يقول في قصيدة نظمها عام 1978 وأنشدها في مهرجان المتنبي ببغداد وجعل عنوانها «فتى الفتان.. المتنبي» :

تحدي الموت واختزل الزمانا

فتى لوى من الزمن العنانا

فتى خبط الدنى والناس طراً

والى أن يكونهما، فكانا ..

فهذا تقرير عن تجربة المتنبي : يصفها من الخارج كما يختزلها. فهو لا يعطينا تجربة المتنبي ذاتها في تحدي الموت ومقارعة الزمان والناس، بل يخبرنا بذلك مثلما يخبرنا بأن المتنبي آلى أن يكون الدنى والناس طراً. هذه الطريقة غير قابلة للتطوير بشكلها الحالي. وهي غير مقصورة على الشعر الخليلي بل يمكن للذهن المسطح أن يصوغ تلك المعاني بحسب التفعيلة الواحدة دون أن يكسب قوله شيئاً من الحداثة. وهذا سر الصدمة التي أعلنتها نازك الملائكة في كتابها الخالد قضايا الشعر المعاصر الذي أصدرته أول مرة عام 1962، أي بعد خمسة عشر عاماً من اختراعها للوزن التفعيلي وكسرها لوحدة البيت والقافية في قصيدة شديدة الرداءة بعنوان «الكوليرا». فقد اكتشفت بكثير من السذاجة أن القصيدة الحديثة التي تستعمل الشكل الجديد تحمل شعراً ساقطاً في أغلب الأحيان، سطحياً في معناه وركيكاً في أسلوبه وغثاً في خيالاته وموسيقاه. فقادتها هذه الأزمة إلى المناداة

بالرجوع إلى البحور الخليلية. وهذا تفكير عروضي لا يصلح حال الشعر. القضية إذن ليست قضية أوزان بل هي مسألة إدراكية تدور حول قدرة الشاعر على التقاط التجربة إبان ولادتها وتقديمها للقارئ خلال تكوينها. وقد مر الشاعر العربي في تقديمه للتجربة بمرحلتين متزامنتين، في المرحلة الأولى تقدم القصيدة الحديثة التجربة إبان وقوعها مروية على لسان الشاعر، سواء أكان الشاعر بطل القصيدة أو راعياً لها. في المرحلة الثانية صار الشاعر يخلق بطلاً ويتركه يروي التجربة بنفسه. وقد اقتصر المجاطي على استعمال الشكل الأول.

ففي قصيدة بديعة لشاعرنا المجاطي في هذا الديوان بعنوان «السقوط» يقدم لنا تجربة بؤس داخلي رهيب نتيجة صراع النفس الحية مع الزمان الفارغ. إن الزمان الفارغ يعدي النفس بفراغه. يضع الكائن الحي في كآبة المساء بين شوارع المدينة وحاناتها وبين مراودة الإبداع والوقوع في شرك العقم واللاأدرية وانعدام الهدف.

قصيدة «السقوط» هذه من أفضل الأمثلة في الشعر العربي الحديث على التجربة المعطاة من الداخل في إبان تكوينها. وقد فهمت من الشاعر أنه نظمها في أواخر الستينات. وسوف نرى بعد، أهمية هذا التاريخ في صلته بالرؤيا الكلية للشاعر.

في هذه القصيدة ينعدم الزمان، ويمر الشاعر بلحظة انخراط ليعود إلينا وقد عانى من تحول يخرج منه شخصاً آخر غير الذي كان قبل التجربة. إنها ولادة ثانية عبر زمان مكثف ثقيل منعدم الحركة، يشبه الزمن المأساوي في التراجيديا لأنه يجري في أعماق الوجدان حيث يختلط الأمل والغد، الأزل والأبد؛ زمان مصمت مسدود من كل جوانبه ليس فيه ثغرة من التأجيل أو التطويل أو المماطلة، فتأتي القصيدة مصمتة صماء خالية من الفراغات كأنها سبيكة، مما يتيح لها أن تضعنا في جو مشحون بالانفعالات المتصاعدة حتى ذروة اكتمالها، ويضفي عليها مسحة من المهابة والديمومة والقدرة على احتراق القارئ حتى كأنها رصاصة. فأنت لا تجد في قصيدة «السقوط» حشواً ولا استطراداً ولا رخاوة بل سلسلة من التحولات السريعة المتلاحقة المسددة في اتجاه واحد هو الضياع والعدم. فالقصيدة تبدأ والمتكلم بحالة طبيعية. شيئاً فشيئاً يرحل عنه النهار وتلبسه الشوارع وتمتصه الكأس فيتعب لذاته وينفلت من عقاله الطبيعي عريان راقصاً وعاشقاً. هاهنا يحدث التحول فيصالح العالم ويستقبل من الصراع

أصالح الكائن والممكن والمحال
أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤال

وهو في هذه المصالحة المستقبلة يحاول الدخول في دائرة الإبداع فلا تسعفه العبارة، لكنه سيان لديه إن أبدع أو لم يبدع :

شربت كأسى فاشربني أيتها البحار

فالزمان منعدم في القصيدة، والمصالحة مع العالم تتم في لحظة اشراق تومض ثم تختفي في النفس. إنها لحظة التجلي التي تشيع في الإدراك عياً غير عادي، به يتم التحول في النفس والشخصية والنظرة إلى الحياة. مما يجعل التجربة تملأ القصيدة.

حين تملأ التجربة القصيدة يخلق لدينا شعر نسميه بالمصطلح النقدي «شعر التجربة». قد يقال إن كل شعر ينقل تجربة. صحيح، لكن الشرط الأساسي لكي تدرج القصيدة في «شعر التجربة» هو أن تشتمل التجربة على لحظة تجلي يتم التحول من خلالها تحولاً كلياً بحيث ينتهي برؤيا شاملة يخرج منها المتكلم وقد أصبح غير الشخص الذي كانه في بداية القصيدة. فالتجربة تتم في الوعي وبمعزل عن الشعور، مما يخلق تفككاً بين الفكر والشعور. أي أن القصيدة تعرض حالة التفكك وتنتهي بتركيب جديد تتوحد فيه العناصر المتباعدة. لهذا فإن تجربة الشاعر تنزل عليه بنوع من التجلي المفاجئ الذي يغدو فيه الموضوع الملاحظ، أو الحادث العادي، متحولاً ومشحوناً بمغزى غامض. في لحظة التجلي تلك، يندمج الباطن بالظاهر، الحس بالفكر، المادة بالروح، المعرفة بالحدس. إن الحياة الخفية المستمرة الغامضة خلال التجربة، تتجلي فجأة في العالم المرئي ومن خلاله، فتتكشف أسرار الحياة والتاريخ والروح لعين الرائي انكشافاً يزوده بمعرفة عيانية ذاتية لا سبيل له إلى اثباتها موضوعياً :

فالتجلي، بالمعنى الأدبي، طريقة لإدراك القيمة حين لا تعود القيمة موضوعية حين تكف عن أن تكون في الطبيعة، أي في نظام أفكار عن الطبيعة مقبول بين الناس. التجلي يؤسس البيان عن القيمة في الإدراك الحسي، فيعطي الفكرة مع تكوينها الأصلي، مقيماً صحتها على التجربة الأصلية لشخص يمكن التعرف عليه، وليس على الامتثال لنظام القيم الشائع بين الناس. بعبارة أخرى، التجلي يعطينا الفكرة قبل أن تصدر الحكم على صدقها أو بطلانها، قبل أن يتم تجريدها من الإدراك الحسي، وحينئذ لا تزال متحدة مع الانفعال والموضوع المدرك.

«تختلف الاستجابة الموحدة، عند التجلي، عن الاستجابة للشعر العادي في كونها تقوم على انفكاك أصلي للفكر عن الشعور، ثم يتم إنجازها بالظفر على ذاك التفكك. في الشعر التقليدي تنتمي

الاستجابة الموحدة إلى الشاعر باعتبارها أداته العادية، وبوصفها استجابة مناسبة لحقيقة موضوعية تضم الواقعة والقيمة. أما في التجلي فنبتق كذروة لفعل مسرحي لا تلبث إلا برهة فقط، وبعدها نعود إلى عالم الإدراك العادي حيث نترك للتساؤل إن كانت الفكرة التي حملناها من التجربة صحيحة. إنه بهذا الفصل بين لحظة الاستبصار الأكيدة والفكرة الاشكالية التي نجدها منها، وبانعدام التوازن الجديد بينهما، نتمكن من أن نميز تميزاً واضحاً الشكل الأدبي الحديث، وهو شكل لا يحاكي الطبيعة ولا نسقا من الأفكار عن الطبيعة، وإنما يحاكي بنية التجربة ذاتها : فهو شعر التجربة» (1)

التجلي إذن هو اللحظة التي يصير فيها ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة الفنية بادياً للعيان في الإدراك والتعبير معاً. إنه الحدس التعبيري الذي يتخذ شكل صورة تقع بين المفهومات المجردة ومنطقة الشعور. لذلك فهو يحمل العنصر الذاتي في إطار المفهومات التي تتكون منها التجربة، ولهذا السبب أيضاً يحمل صورتني المفهوم والإدراك الحسي في وقت واحد، وبالتالي فهو جوهر الرؤيا.

وقصيدة «السقوط» تحقق كل تلك المفاهيم دفعة واحدة. فالشعور هامد ثابت فيما الوعي يتحرك في مملكة التحولات عبر التجلي الذي يحملنا إلى فضاء المصالحة والاستقالة من الصراع. شيئاً فشيئاً يخرج المتكلم من غيبوته ويستعيد الشعور دوره في حياة الكائن الحي : تبدأ مؤثرات العالم الخارجي بالتسلل فيشرع بأن يرى الضوء ويسمع قهقهة السكارى، لكنه يعود إلى رؤياه المتصالحة التي توفق بين الأضداد حيث يستوي فيها الموت والحياة ثم الشمطاء والعدراء، لذا يسميها «عرساً» بكل ما توحيه هذه الكلمة من جو احتفالي وتدايعات جنسية تنشأ من اقتران الحياة بالموت، ووجود ألفاظ تخلق جواً جنسياً : العذارى والدم والأنين، تخلع أثوابها. على الرغم من استعمالها في سياق غير جنسي — وهذا أدخل في صنعة الشعر، لأن للكلمة في القصيدة وجوداً خارجاً عن سياقها في الجملة. وبذلك تشف عن معنى في السياق وعن مغزى يوحي به معناها الأصلي. وهذا سر استمتاعنا ونحن نتميز كل كلمة على حدة في القصيدة. وما ساعد على خلق وحدة التأثير والمحافظة عليها في القصيدة أن الجو الجنسي في المطلع يتضمن كل الطقوس الاحتفالية للعرس : الكأس، الرقص، العري، العشق. وهذا يقضي بنا إلى ظاهرة أساسية في القصيدة الحديثة وهي الاقتصاد في الألفاظ. فشاعرنا ضنين بالألفاظ يعمل فيها بالصقل حتى تبوح الكلمة بكل احتمالاتها الكامنة، وبالتكرار حتى ترتص البنية وحتى تشكل الكلمة أو الصورة المتكررة

Robert Langbun, *The Poetry of Experience*, Penguin Books, 2 nd Ed. 1974. (1)
P.40

الأعمدة الأساسية التي ينهض عليها بناء القصيدة. ولو رجعنا إلى قصيدة «السقوط» لوجدنا أن الصور المتكررة هي النهار والليل، الصحو والسكر، الحياة والموت، الماء والجفاف، الإبداع والعقم، الشمطاء والعذراء.

هذه الأضداد تدخل في صراع أمام الوعي المستقيل. الشاعر مراقب حسب قوله : (أراقب الأمصار / تحف في الطوية الأمارة) أو غير مبال بما يحدث (أقول : يا أرض ابلعي ماءك، أو فلتعرق في الدم والأشلاء والأنين). الماء والنهار رمزان مترابطان في القصيدة (شربت كأسني فاشربني أينها البحار / لم تبقى إلا ساعة وتخلع المدينة / أثوابها، وقبل النهار) لذلك تنتهي القصيدة عند حلول الفجر وسقوط الندى (يرفض أن يغسلني الفجر، وأن تشريني الغمامة) هذه النهاية مأساوية لأن الشاعر تصالح مع العالم وغفر التناقض لكن العالم يرفضه. يرفض أن يعطيه ولادة جديدة مع الفجر، ويرفض أن تطهره الغمامة. لذلك يمضي الفجر والغمامة، وهما رمزا الانبعاث والتطهير. يمضيان ويتركانه مع أشلاء الماضي على الأرض الخراب :

أبقى وراء السيف والعمامة ملقى على ظهر الثرى ملقى بلا قبر ولا قيامه

وهذه هي المأساة. غير أن عنوان القصيدة يحدد للمأساة طبيعة مختلفة. العنوان هو «السقوط»، فأين نجد ذلك السقوط ؟ لو تمنعنا في الآيات الماضية التي تختم القصيدة لوجدنا الشاعر قد بقي (وراء السيف والعمامة) أي بقي مع أشلاء الماضي الجماعي، ماضي الحضارة العربية الإسلامية، والشاعر حين يستحضر الرموز الجماعية يكف، في العادة، عن أن يظل فردا يعبر عن نفسه، بل يصبح لسان الجماعة صاحبة الرموز وبالتالي فقد قام هذا الصراع الهائل بين النور والظلام، الإبداع والعقم، الماء والجفاف، بينما كانت الأمة العربية في غيبوبة التصالح مع الأضداد والاستقالة من الصراع، لذلك مر الفجر وانقشع الغمام فيما ظلت أمتنا وراء السيف والعمامة ملقاة بلا قبر ولا قيامه : لقد سقطت الأمة في غيبوبة الاستقالة والترقب دون أن تنخرط في أي صراع ملحمي يؤهلها لولادة ثانية مع الفجر وحياة جديدة وسط الندى. وهذه هي الرؤيا التي حملتها لحظة التجلي وانفجرت عنها القصيدة. إنها السقوط في العدمية والترقب بينما عناصر الوجود تستمر في التفاعل. أما السيف والعمامة فإنها مخلفات ترقد على الثرى ولا يعابها دوران الزمان ولا بنا.

وهكذا، في عمق العمق، وعند الكلمة الأخيرة تغوص القصيدة في عمق اللاوعي الجمعي وتجربنا وراءها بحث نضطر إلى قراءتها من جديد على ضوء هذا الانعطاف الخطير الذي انعطفت إليه دون سابق إنذار، مما يعتبر تجلياً آخر عاناه الشاعر وغاص في رؤياه ولم يفلح في الخروج ثانية منه. لقد سقط في رؤيا الاستقالة الجماعية حاملاً أوزار الماضي ورموزه، وسقطنا نحن معه وصرنا وإياه نعاني من هذا التحول الخطير خلال انغماسنا في شعر التجربة. وعندها نرى أن الكأس غير الكأس، وأن نهار القصيدة شيء مختلف عن النهار الشمسي، وأن الماء والجفاف يرداننا إلى جدلية الحياة والموت أو الخصوبة والعقم.

تسير الحركة في تجربة «السقوط» على خط نازل يهوي ويغوص، لذلك التجأت إلى الطبعيتين المائية — حسب تصنيف باشلار — والأنثوية — حسب تصنيف يونغ.

تجلى الطبيعة الأنثوية في الحالة السلبية منذ الصورة الأولى في المطلع «تلبسني الأشياء .. تلبسني شوارع المدينة». فاللباس واللبوس هما رمز جنسي «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن». في الحركة الثانية النازلة «أسكن في قرارة الكأس». استكانة في رمز أنثوي آخر هو الكأس. يتلوها مشهد المدينة «تخلع أثوابها» والعرس الذي ينتهي «بالطوفان»، وهو رمز جنسي آخر ينتهي بالتلاشي «ملقى على ظهر الثرى».

من هذه القراءة الجنسية للقصيدة تنتقل إلى ما هو مقدس. فالجنس دائماً تعبير طقوسي عن شعائر مقدسة. والتجلى تجربة مشتقة من التجربة الصوفية التي تقوم على ظهور الله وغياب العالم، في حين أن المأساة تجربة شيطانية تقوم على غياب الله وظهور عالم بلا عناية ربانية ترعاه أو تعلق وجود الشر فيه. غير أن البطل المأساوي يجابه أحداث العالم بنفسه مسوقاً بروح التخطي إلى فرض إرادته وتعبير مجرى الحوادث، ولا يهم بعد ذلك إن نجح أو أخفق. وليس في القصيدة شيء من هذا، فالحوادث تتوالى على وعي يدركها بكل أبعادها ونتائجها دون أن يكون لديه مشروع للمجابهة، لكنه يدرك أن النهاية مأساوية، فهو وعي مأساوي بدليل أن الخاتمة فاجعة تشبه حالة انكشاف الوهم anagnorisis التي عاناها أوديب حين اكتشف أن ملكه الباطل قام على قتله لأبيه وزواجه من أمه. وبالمقابل، ليس في القصيدة تعلق بكائن علوي يرتجى منه الخلاص أو الغفران أو البركة، مما يجعلها لا صوفية ولا مأساوية خالصة.

تبدأ القصيدة بحالة انخفاف يتلاشى فيه النور والوعي، فتتوالى الحوادث في تيار اللاوعي حيث يشهد الشاعر تحولات في الظلام وتحت الماء (كناية عن جريانها في اللاوعي) ترميه في حالة من الغبطة يتصالح بها مع العالم مصالحة تجعله يشعر بالندية حياله (شربت كأساً فاشربي أيتها البحار) لكن هذه الندية مشوبة بإحساس بالعقم وتحول الأقدار بما ينذر بالشر (أراقب الأمطار / تحف في الطوية الأمارة / تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة)، وهذا ما يجعل معنى الكأس يتحول من معنى السكر في البيت

السابق إلى معنى القدر والمصير في البيت الذي يليه (شربت كأسمي فاشربي أيتها البحار) مما يحمل، مع الندية، معنى الانذار والشر خاصة وأن حركة السقوط في الكأس والظلام أشرفت على نهايتها بوشك اقبال النهار. في هذا الموقف الملتبس بين الشك واليقين وفي ضوء الغسق الملتبس يتكرر عند الشاعر موقف المصالحة ولكن على صورة احتفال بالتسوية بين اللحظة الشمطاء والدقائق العذاري، أي المصير المزدهر والمآل إلى هلاك. فكما انتهى الليل إلى سراب الغسق، تنتهي تحولات الوعي إلى عرس مختلط بالتسوية، وينتهي السقوط أيضاً بالتباس في الموقف الكوني، أي في المصير الوجودي بأكمله : (أقول : يا أرض ابلعي ماعك، أو فلتغرق في الدم والأشلاء والأنين).

إن لحظة مواجهة المصير هي دائماً لحظة رعب وجودي. وقد اختار الشاعر لحظة الرعب الوجودي هذه ليُغرق الاحتفال الجنسي في نهاية رحلة الليل ورحلة الوعي بتحولاته العديدة، كي تجمع في النهاية في أسطورة الطوفان.

لكن هذه الأسطورة كما وردت في القرآن ذات بطلين : مؤمن ناچ هو نوح، وكافر هالك هو ابنه. كما أنها ذات وجهين : الطوفان الذي يحتاج كل شيء ويغرق الأرض (بالدم والأشلاء والأنين)، والسلام والأمان والإيمان الذي يعم الأرض بأمر من الله (ابلعي ماعك). والوجهان يعرضهما القرآن كنموذجين للمصير الوجودي. قال تعالى :

﴿ وقال : اركبوا فيها. بسم الله مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا، إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ. وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ. وَنَادَى نوح ابنه وكان في معزل : يا بني، اركب معنا ولا تكن مع الكافرين . قال : سأوي إلى جبل يعصمني من الماء. قال : لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم. وحال بينهما الموج فكان من المغرقين. وقيل : يا أرض ابلعي ماعك، وباسماء أقلعي. وغيض الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجودي ؛ وقيل : بعداً للقوم الظالمين ﴾. (هود : 40 — 43)

إن البناء الثنائي للخيال في القصيدة، من نهار وليل، صحو وسكر، بحر وجفاف، شك ويقين، قد أسعف الشاعر على استلهام الآية ببطلها، وعرض المصير المزدوج دون دخول في التفاصيل. كما أن الإيماء السريعة وانتهاء البيت بكلمة (الأنين) يساعدان على استدعاء الآية ﴿ بعداً للقوم الظالمين ﴾، خاصة وأن نهاية البيت ونهاية الآية يصوران مصيراً محزوناً مخيفاً. هذا المصير يأتي — كما بينا على صورة انكشاف الوهم بانحسار الرموز المائية (يرفض أن يغسلني الفجر وأن تشريني الغمامة) إشارة إلى استحالة انبعاث جديد: وتهدداً للمصير المحتوم في وقوع الأمة خارج حركة التاريخ متشبثة برموز ماض لم تعد تصلح للحياة في الحاضر (أبقى وراء السيف والعمامة / ملقى على ظهر الثرى / ملقى بلا قبر ولا قيامه)

وهكذا بدأت القصيدة بحالة من التجلي انفك فيها الفكر عن الشعور، وحدثت في اللاوعي تحولات انتهت برؤيا مأساوية، دون أن تكون التجربة ذاتها مأساوية. وهذا بفضل إطلاق اسم « الوعي المأساوي » على هذه التجربة، دون أن نسميها « تجربة مأساوية » نظراً لعدم توفر الشروط المذكورة.

مثل هذا الوعي المأساوي يوافق « النموذج الشيطاني الفوضوي » حسب تقسيم الباحث الروماني Liviu Rusu⁽¹⁾ الذي يقسم شخصيات الفنانين إلى ثلاثة نماذج، أحدها الشيطاني الفوضوي وهو الغضوب الهدام اليائس، ونقيضه « النموذج الرقيق » وهو مرح عفوي أنيق، ومن تفاعلها يأتي « النموذج الشيطاني المتوازن » الذي ينتهي فيه الصراع بانتصار الانسان على الشر والشيطان. ومن الواضح أن قصيدة « السقوط » نتاج خيال شيطاني فوضوي يحدق في المأساة دون رعب أو مبالاة.

ولكن الشاعر، أيأ كان مزاجه، لا يعبر عنه بوصفه مزاجاً شخصياً. والشعر ليس مجموعة ردود أفعال فردية على حوادث عرضية، بل هو أفضل تعبير ممكن عن وضع نموذجي يبلغ درجة المثال في حياة الأمة والجماعة. وهذا ما يجعل النص الأدبي قابلاً للتوصيل دون معرفة قائله وعصره.

إن للنص الأدبي وجوداً مستقلاً تماماً عن مؤلفه بمجرد ما يصل إلى قارئ آخر. هذا الوجود المستقل يستمد النص من موضوعية الرؤيا التي يحملها، لأن الرؤيا فرضية لتفسير الوضع البشري في ماضيه وحاضره ومستقبله، وبالتالي فإنها لا تصدر عن الذات الفردية حسب الخريطة الفرويدية للنفس لبشرية : الأنا والهو والأنا العليا لأن الرؤيا نظرة شاملة تقترح خلق عالم مغاير أو تفسر عالمنا بعالم مغاير مفترض وبالتالي فهي أميل إلى أن تكون مكتسبة من التفاعل مع العالم الخارجي ومع المثل العليا للشاعر والجماعة التي ينتمي إليها. فشعر الرؤيا يعتمد على حياد الشاعر تجاه تجربته ولا مبالاته بأن تكون نتيجة التجلي ايجابية أو سلبية. والشاعر الرائي خلال التجلي كالعالم في مخبره : يرى ويلاحظ ويقرر. فما هي مادة بحثه ؟ إنها بالضبط مادة الزمان المتلاشي والمضغوط والمكثف بحيث ينفلت من عقال الزمان الفردي وينطلق في فضاء الأبدية. ولكن ما هي الأبدية ؟ إنها الزمان الوجودي مما قبل الخليقة إلى نهاية العالم، من الأزل إلى الأبد. هذا هو الدهر بالمصطلح العربي. وهو زمان يقع في اللاوعي الجمعي للبشر. فهو، كما يعرفه كارل يونغ⁽¹⁾ ، « ليس أكثر من إمكانية، تلك الامكانية، في الواقع، انحدرت إلينا من أول الزمان

(1) رينيه ويليك وأوستن واين : نظرية الأدب، ط. 3، الدار البيضاء، 1985. ص 11.

C.G. Jung, **Contribution to Analytical Psychology**, London, Kegan Paul, 1927. (1)
«On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art», PP. 245-260.

بالشكل النهائي للصور». أي أن مضمون اللاوعي الجمعي صور أولية «تضم كل صورة من هذه الصور قسماً من سيكولوجية الإنسان ومضموره، بقية من المعاناة والبهجة التي حدثت مرات لا تعد في تاريخ أسلافنا». ولو سألنا يونغ ما الذي يجعل الفنان ينتقي مرة رؤيا بهيجة ومرة رؤيا مأساوية لأجابنا بأن الدافع إلى ذلك إحساس الفنان بالمرحلة التاريخية. إن الفن «يعمل على الدوام في صقل روح العصر، لأنه يلد الأشكال التي يحتاج إليها العصر أشد الحاجة. فالفنان إذ ينصرف عن الحاضر الذي لا يرضيه يوصله الشوق إلى الصورة الأولية Premordid image في اللاوعي، التي تصلح كأحسن ما يكون للتعويض عن العجز والوحادية في روح العصر. فالفنان يمسك هذه الصورة وحين يعمل على إنتشالها من أعماق اللاوعي يجعلها على صلة بالقيم الواعية، ومن ثم يظل يغير في هيئتها حتى تعدو مقبولة لدى معاصريه وفقاً لطاقتهم».

بناء على ما تقدم، فإن قصيدة «السقوط» تصور سلسلة هزائم الأمة في الستينات، بدءاً بانفصال سورية عن مصر وانتهيار الجمهورية العربية المتحدة، إلى تعثر المشروعات الثورية، إلى خيانة الثوار لطبقاتهم وأهدافهم، إلى الهزيمة الكارثية أمام إسرائيل عام 1967. إن الستينات سلسلة من النكسات التاريخية في حياة الأمة العربية، يمكننا الآن أن نرى آثارها على هذه الأمة. ولذلك جاءت القصيدة على شكل سلسلة من السقطات بدأت بالسكنى في قرارة الكأس ثم تحولت إلى المصالحة مع الكائن والممكن والخال، ثم انتقلت إلى استقالة الوعي (أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤال)، ثم غاصت في الطوفان وغرقت في الدم والأشلاء والأنين)، وأخيراً رفضت الحياة أن تعود، فظلت الأمة جثة تعانق رموز ماضيها (السيف والعمامة)، وانكشف المخاض الكوني عن جسد بلا مصير.

لم يكن هذا التفصيل في شرح قصيدة «السقوط» يهدف إلى تحليل قصيدة واحدة، وإنما كان الهدف منه تحديد طبيعة التجربة التي يشتمل عليها الديوان، وربطها بتجربة الأمة خلال عقدين من الزمان، واستخلاص الرؤيا النهائية في الديوان، والاشارة إلى المرتكزات الفنية التي تبنى عليها القصائد. وهذا لا يعني أن قصائد الديوان متماثلة، أو أن قصيدة «السقوط» أفضل مافي الديوان. ولكن الشخصية الفنية والرؤيا الشعرية تضمنان للديوان وحدة متميزة تدل على المرحلة ولا ترتبط بها. ففي كل قصيدة تجربة، وفي كل تجربة رؤية، ومن تكامل التجارب والرؤيات نحصل على رؤيا فنية للواقع. بديهي أن التوصل إلى الرؤيا لا يتم إلا إذا عولجت التجارب والتقنيات الفنية المستخدمة للتعبير عنها. وهذا ما سيحدد خريطة البحث الذي سيكون موجزاً، لأن الجهاز المفاهيمي الذي وضع في القسم الأول يشكل دليلاً لمن يريد الاسهاب.

الشعراء قسمان : ذاتي وموضوعي⁽¹⁾. الشاعر الذاتي ينطلق من عواطفه وينطق بأشجان قلبه وصبواته وأشواقه. الشعر الذاتي غنائي فردي مكرس للحظة الآنية وإذا تعمق غدا ميتافيزيقياً بعض الشيء، يتساءل عن مصير هذه الإنفعالات ومآل الشهوات، ومن أين تأتي وإلى أين تروح.

الشاعر الموضوعي ينطلق من وعيه لوضع خارجي. يمتلك القدرة على تجسيد هذا الوضع وتجسيمه حتى يغدو قابلاً للإدراك. ولا عبء هنا في استعمال ضمير المتكلم، بل الممول على رسم وضع بشري أو طبيعي أو ثقافي... إلخ. يجاطي شاعر موضوعي بالفطرة إلى حد يصعب معه أن نلمح حضور ذات فردية. فهناك دائماً قضية عن وضع خارجي. ولعل هذا هو السبب في كثرة ذكر المدن في شعره : القدس، سبتة، طنجة، دمشق — والدار البيضاء طبعاً ؛ وذكر العديد من الأماكن أيضاً : الحماة، القبر، السجن.

1 — غط وجود القصيدة

وهذا يؤثر على طبيعة الأداء. فالشعر الموضوعي يحتاج إلى لهجة تقريرية، والمزلق الخطير في الأسلوب التقريري في الشعر أن يتحول إلى جكم، مما أفسد معظم شعر صلاح عبد الصبور. وقد نجح شعر المجاطي من الجكم، لأنه تعمد ألا يكون شاعراً تبشيراً : الشاعر التبشيري لديه دائماً أفكار جاهزة يريد أن يبشر بها ويعرض العالم والحوادث من خلالها. المجاطي اختار أن يكون مخلصاً لشاعريته الموضوعية فاعتمد التقرير أسلوباً، والصور أداة، والوقع الذي يقسم الصور ويساق بينها في نغمات تجعل من الممتع قراءة هذا الشعر التقريري بصوت عال. وهذه ظاهرة فريدة في الشعر الموضوعي الذي يكتب من أجل قراءة صامتة. تأملوا معي هذه الجمل التي تتميز بوضوح وتحديد نقيين لكن الوقع وحسن التقسيم وجودة الترويض يحملانها إلى أجواء الشعر :

ها أنا ذا أمسك الريح
أنسج من صدى القيد راية

Robert Browning, Works, London, 1912. Vol. 10.

(1) أصل التمييز يعود إلى شلي. وقد استخدمه براونينغ في دراسته عن شلي بتعميق كبير ساعده على فهم طبيعته الشعرية الخاصة به هو.

ومن صدأ القيد مقبرة للحروف
ومحبرة للسيوف
وقيثارة للشجن
وأنتِ على شرعة الصمت ممدودة
بين قيدي وبينني
وبين حدود الوطن

(الدار البيضاء)

فلا تقديم ولا تأخير بين الفعل والفاعل والمفعول أو المبتدأ والخبر، لا حذف ولا إضافة، لا غموض ولا إبهام. إنه أسلوب يحمل كل ميزات النثر الجيد مستخدماً في سياق شعري لبناء وضع يحملنا على معاناة السجن والثورة. أما الشعر فيأتي من قدرة هائلة على التخيل. فهذه الجمل الثنية البسيطة في تركيبها، والمركزة بدقة شديدة، مشحونة إلى أقصى حد بخيال شديد الانضباط : فمن صدأ القيد يمكن للحر أن ينسج راية، ويمكن أيضاً للطغيان أن يصنع من صدأ القيد مقبرة للحروف. الطباق ذاته يتكرر في أن من صدأ القيد يمكن صنع محبرة تعتمد فيها السيوف لتسل وتكتب تاريخاً جديداً، ويمكن أن نرسف في صدأ القيد ونجعله قيثارة نبث منها حزناً وعجزاً.

وكا أن بناء الجملة بسيط، مركز، منضبط ؛ فكذلك أيضاً بناء القصيدة. إنها القصيدة الخالية من الحشو والاستطراد، بحيث يستحيل على أي ناقد أن يفكر بحذف مقطع أو إحلاله في غير محله. يستوي في ذلك القصائد الطوال مثل (عودة المرجفين) أو القصار (الخوف)، والتقديم من القصائد أو القريب العهد بنا. فلو أخذنا أقدم قصائد الديوان وأكثرها تهوياً (كبوّة الريح) (1963) لوجدنا ذات الوحدة العضوية والتركيز الشديد اللذين يميزان قصيدة (الحروف) التي قُلت بعدها برّيع قرن تقريباً (1985). كما أننا واجدون طريقة البناء ذاتها في إنشاء وضع مجسم. في (كبوّة الريح) يريد الشاعر أن يصور حالة الركود مستنكراً الاستئمان إلى وضع قائم فاسد فيصور المجتمع العربي بصورة محيط ترين عليه البرودة والصمت حتى إن الموج توقف والزوارق خلت من الرجال. ثم ينتفض متسائلاً عن الفرح، عن بقطة العملاق، عن الاندفاع إلى الموت. في المقطع الثاني يؤكد حالة الركود (رائحة الموت على الحديقة / تنهزاً بالفصول) كما يؤكد حالة التوق إلى حقيقة ونزال وفجر. المقطع الثالث تنويع على الوضع الراكد (من شد عند صخرة ظنوني / ومد منقاراً إلى عيوني ؟) والتوق إلى الشهادة في سبيل التغيير. هذا التنويع التصويري للفكرة الواحدة يتكرر كمنهج ثابت في القصائد. فالشعر الموضوعي ذو طبيعة تقريرية، لكن عرض الصور

المتنوعة بلطف من الطبيعة التقريرية وينشيء عالماً من الخيال تدافع فيه الصور بحيث تساعد على تطوير الوضع المرسوم وتتحرك حركة يتغير بها المشهد بحيث تحمل الحاتمة فكرة مغايرة للمطلع. فالمطلع غالباً يحمل الأمل والحاتمة تحمل الحبيبة. في (الخوف) تتمتع الكلمة بالتلقائية والفاعلية لكن الحاتمة تأتي من مملكة الصمت لتفرض المدح والهجاء فقط. في (عودة المرجفين) نجد تمجيداً لبأس الفرسان وشجاعتهم، فرحاً بانتصار على الموت، لحناً يفيض في الكأس الحزينة. في المقطع الأخير تدور القصيدة على نفسها نصف دورة لتقف في الموقع المناظر، موقع الإدعان والتخاذل : (كذبت ياروياً، طريق الصمت لا تفضي لغير المقبرة). في (الفروسية) يتكرر مشهد الفرسان المزهوين ببواريدهم «يصاولون النجم»، لكن الحاتمة تبين كيف (استنامت فورة الهلب لنشوة الصمت)، وكيف يسيل السراب من جعبة البارودة. في (دار لقمان) تطالعنا الشمس والأزهار، تشرع الرماح من سواف العذارى وتنزع الكلمة من مستنقع الأحجار. لكن سرعان ما تدور القصيدة إلى الوجه المظلم من الحقيقة : (ويكذب النجم وتبقى الرؤى / مبحرة في ليل تسأله) فالصراع محكوم بالهزيمة، وخيبة الأمل ترصدنا في خاتمة القصيدة. وهذا يصدق بشكل خاص على مجموعة قصائد الفروسية، بحيث لا يتردد المتعمق في الزعم بأن مقصد الشاعر هو السخرية من هؤلاء الفرسان الذين يبدأون متبجحون وينتهون مهزومين مستسلمين. لا يشذ عن ذلك إلا قصيدتان : (قراءة في مرآة النهر المتجمد)، ذلك النهر الذي (ألقى نثار الغضبة الحمراء / وصار خيط ماء). لكننا نشهد نوعاً من الانعطاف المعكوسة، أقصد أنه يبدأ باليأس (كأن ذاك الأطلس العاشق حين ررق الماء / بكى دماً، وشق في الصحراء صحراء) وينتهي برفض اليأس أو بالسخرية :

فمن يقول : إن هذا القيد

لا يخرج من أسمائه ندى وصهبا

ومن يقول :

إن ذاك الأطلس العاشق، حين ررق الماء

بكى دماً، وشق في الصحراء صحراء !!

هذا الموقف المتنبس، ربما كان تعليقاً على حرب 1973، ونتائجها الملتبسة.

أما القصيدة الثانية فهي «القدس». وهي مرثية تنزف دماً وصفاء وانتاء. وقد ختم بها الشاعر مجموعة الفروسية كتعليق صارخ يقول إن كل الفورات والثورات العربية انتهت بسقوط القدس !!! مجموعة السقوط تضم قصائد عن معاناة الهزيمة، عن التناقضات الصارخة في الوجود العربي، عن

الحب القاتل والذل المقيم بين المواطن والوطن. وليس من عبث الصدفة أن الشاعر وضع قصيدة (القدس) مباشرة قبل قصيدة (السقوط). فالسقوط الحقيقي بدأ بعد سقوط القدس. وقد اختار الشاعر، بحساس فني رفيع، أن يعرض مشاهد السقوط من خلال المدن العربية، أو من خلال حبه لهذه المدن :

هل شربت الشاي في أسواقها السفلى،
غمست العام في اللحظة
واللحظة في السبعين عام؟
أم شققت النهر من أحشائها،
قلت : هي اليرموك
والزلافة الحسناء من أسمائها.

(كتابة على شاطئ طنجة)

ويخذلني العشق، تصرعني قهقهات السكارى
فهل أنتِ واحدة من نسائي العذارى
أم أنك عيان، غرناطة فيهما طفلة
آه قاتلتني أنتِ
حين أجوس شوارعك الخلف حاناً ومبغى
وحين أراك عطوراً مهربة وخموراً وتبغا

لكن هذا العشق المبرح يظل عشقاً موضوعياً لا يحول بين الشاعر ورؤية الحقيقة. فمدينة سبتة لا تزال مستعمرة إسبانية، لذلك ينهي الشاعر المقطع السابق بقوله :

وحين أراك على مدخل الثغر
عاشقة غجرية
مدرجة تحت أحذية الهتك،
لا حول للفتكة البكر فيك،
ولا حول للنخوة العربية

وكذلك طنجة (فني طنجة : يبقى الله في محرابه الخلفي عطشان، ويستأسد قبصر).

وعن التناقضات التي تحكم المدن العربية، نقرأ :

أقامت الخمارة
في باحة الجامع ركعتين
شجرة الزقوم
تفرغ من صلاتها، عارية النهدين

وأخيراً فإن من يقرأ قصيدة (الخمارة) يشعر بوضوح أن الشاعر يقصد بالخمارة الوطن العربي
بأكمله :

وامتد بيني وبين الزجاجاة صوت المؤذن
«إن العمائم تنبت كاللفطر
مثل النجوم على كف الجنرات.
والسجون التي تملأ الربح
بين الرباط وصنعاء
مثل الجسور التي نسفت خط بارليف»
أين الطريق إلى جبل الشيخ ؟

إن قصائد هذه المجموعة تقوم على توتر شديد بين الذل الذي تحياه المدن العربية وبين عشق الشاعر لها. العشق يمنح القصائد دفقة عاطفية غامرة، أما المشاهد الموضوعية المعروضة بشكل تقريرى فتمنح أجواء القصيدة صلابة، وتلأ مضمونها بمحسوسية معيشة، مما يجعل المكان العربي يحدد الزمان العربي الرديء — بخلاف ما عليه الحال في قصائد بقية الشعراء المعاصرين وهذا كله يدفعني إلى لمس ناحية من نواحي التجديد تمكن المجاطي من إدخالها على الشعر العربي الحديث، بصمت ودون إدعاء حداثه مزعومة. فضلاً عن أن لكل قصيدة شخصية، وفي كل منها بانوراما عن الحياة العربية .. مما يرخص لي بالشهادة أن قصائد المدن في مجموعة السقوط من أفضل ما في بابها في الشعر العربي الحديث.

فإذا جمعت الهزيمة إلى السقوط حصل معك قصائد مجموعة من كلام الأموات. وقد بلغ الشاعر بها أوجاً فنياً مختلفاً عن طريق تقنية التحولات. وهي تقنية انبثقت عند الشاعر انبثاقاً طبيعياً ثم سعى واعياً إلى تطويرها.

2 — نحات تراثية

حين عرفنا الحداثة بأنها التعبير عن الوجدان الجمعي للأمة وفق أكثر الأشكال الأدبية تواصلاً مع التراث ومعاصرة للإبداع، كان في البال الانحياز الهائل الذي حققه جيل الرواد في الخمسينات حين استطاعوا أن يقدموا مضموناً وشكلاً جديدين وغير منقطعين عن التراث، لأن المنيب لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى — كما يحلو للمجاطي أن يؤكد. وقد أبرزنا جانب المعاصرة في شعر المجاطي بتحليل مستفيض لقصيدة (السقوط). ومهمتنا هنا إبراز الجانب التراثي في شعره. ذلك أنه إذا صحت دعوى التراثية للشاعر مثلما صحت دعوى المعاصرة فسوف يكون بالضرورة معبراً عن الوجدان الجمعي لأمنته في جانب من جوانب هذا الوجدان وفي مرحلة معينة من مراحل. لأن القيسات التراثية، كما بين يونغ فيما أوردناه عنه، هي مواقف متكررة مرات لا تحصى في حياة العرب. واستحضار الشاعر المعاصر لها يوقظ في نفس القارئ (المثقف بالتراث) استجابة تربط الاستجابات الهاجعة في الذاكرة بالموقف المستجد الذي يقدمه الشاعر. واستعمال التراث يأتي على صور متعددة، منها الاستشهاد والتثقل وهما أضعف أنواع استخدام التراث، يليهما التضمين الذي يورد فيه الشاعر بيتاً أو كلمات بنصها ولكن ضمن سياق قصيدته هو مما يسمح له بإزاحة الاقتباس عن معناه الأصلي، كما فعل أبو نواس بيت جرير :

الستم خير من ركب المطايا

وأندى العالمين بطون راح

وهي طريقة لم يستخدمها المجاطي إلا مرة واحدة :

ربما عاج بنا الفجر على دارة من نهوى قليلاً

«فخططنا في نقا الرمل، ولم تحفظ»

(كتابة على شاطئ طنجة)

وذلك تضمين لبيت شوقي :

فخططنا في نقا الرمل فلم تحفظ الريح، ولا الرمل وعى

سوى أن استعمال المجاطي للتراث أعمق غوراً وأبعد مرمى من كل ما سبق. فقد ابتكر طريقة تجعل من قاموسه في معظمه ألفاظاً تراثية توحى بظلال لمضامين تراثية وإن كانت تستمر في إعطاء

معناها المعاصر. فنقرأ له مثلاً في القصيدة المذكورة : (أم شققت النهر في أحشائها) فالصورة القرآنية تخيل إلى قوله تعالى : ﴿فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم﴾ (شعراء، 62)، كما أن لفظة «شق» واردة بكثرة في القرآن، ﴿أقتربت الساعة وانشق القمر﴾ ، ﴿ثم شققنا الأرض شققاً﴾. ونقرأ في القصيدة ذاتها : (تخرج الأكفان من أجدائها يوماً) ومشاهد الحشر والنشور في القرآن أكثر من أن تحصى، مما يستدعي الربط بين انشقاق النهر في أحشاء طنجة وخروج الأكفان من أجدائها : ﴿خشعاً أبصارهم يخرجون من الأجداث كأنهم جراد منتشرة﴾ ، ﴿ونفخ في الصور فإذا هم من الأجداث إلى ربهم ينسلون﴾. فانبجاس الماء دليل بداية جديدة للحياة ولهذا يأتي بعدها قول الشاعر : (أم شققت النهر في أحشائها / قلت : هي اليرموك والزلافة الحسناء من أسمائها) لأن كلا من العركتين بداية جديدة لتاريخ وحضارة عربيتين. يتلو ذلك قوله :

تخرج الأكفان من أجدائها يوماً
وتبقى ههنا العتمة والسائحة الحمقاء
والمقهى الذي اعتدنا به الموت مساءً
ربما عاج بنا الفجر على دارة من نهوى قليلاً
«فخططنا في نقا الرمل، ولم تحفظ ..»
ويبقى الحرف مصلوباً على سارية القصر
كأن الله لم يصدع به سيفاً وشمساً ورجاءً

فهو يقصد من البيت الأول أن القيامة قد تقوم دون أن يتغير شيء في ذلك المكان، فتبقى عتمة الأزقة والسواح والمقهى. لكن عاطفة المكان تعود فتطغى. وصورة (المقهى الذي اعتدنا به الموت مساءً) تزود النص بتكامل الانسان مع المكان : تبقى العتمة والسائحة والمقهى (ونحن فيه) أيضاً. كما تزرق فيه شحنة عاطفية تؤسس تكامل الانسان مع المكان وتشكيله كلاً موحداً يستعصي على التغيير. لذلك كان لا بد من الوقفة التقليدية على الأطلال، لترسيخ الشحنة العاطفية الأولى بدفقة عاطفية أزلية جاءت من الأجداد الأوائل. والاستشهاد بشوقي هو استشهاد بآخر الواقفين وتأكيد لوقفته إلى أبد الأبد، كذلك تمديد لانقلاب الحرف على سارية القصر (كأن الله لم يصدع به ..)، مما يوحي بأن الشاعر يقصد بالحرف القرآن الكريم الذي صلبه المترفون على أبواب قصورهم من معاوية إلى آخر حاكم عربي ... وهذا معنى خاتمة القصيدة (ففي طنجة يبقى الله في محرابه الخلفي عطشان، ويستأسد قيصر) لأن في صلب القرآن على سارية القصر إنكاراً لحقوق الله، ولا ينكر حق الله إلا قيصر (أي طاغية غير مسلم) مستأسد

(أي باغية متجبر ليست الشجاعة من صفاته الأصلية).

بناء على هذا التحليل السريع لنص التقط بصورة عشوائية ودون انتقاء متعمد، نرى أن اللمحات التراثية تشكل عموداً فقرياً في صلب بناء النص الشعري، بحيث لا يستقيم له أي فهم صحيح دون معرفة ما ترمي إليه اللمحات التراثية وطريقة الشاعر في وضعها في سياق جديد يبتكره لها. وهذا يفرض على الدارس توضيح أهم ما ورد في الديوان من تلك الالامحات وفق السياق الذي وضعها فيه الشاعر، دون أن أدعي الاحاطة أو الاستقصاء، لأن الطريقة الخاطفة التي يستعمل بها الشاعر لمحاته التراثية تجعل تلك اللمحات تند عن أكثر الأذهان حدة واطلاعاً. كما أنني سأجاوز ما أراه تقارباً بين قصائد شاعرنا وقصائد المحدثين، وبالأخص السياب والبياتي وإلى حد ما سليمان العيسى، وعمر أبو ريشة لأن ذلك يدخل في حيز التكوين والتأثر، مما هو موضوع دراسة خاصة لا مجال لها هنا.

• عودة المرجفين

— (رأيتهم مروا بلا عمام)

«العمام تيجان العرب»، كما يقول الجاحظ. وهي لا تسقط إلا وقت الهزيمة، أو حين يستسلم الفارس فتتزع عنه عمامته.

— (قيل أفرخت حرباء في وجوههم)

— (وقيل : باضت قبرة)

هذه إشارة إلى هوان هؤلاء الفرسان حتى إن طائراً موصوفاً بشدة الفزع، كالقبرة، يستطيع أن يستقر في وجوههم ويعشش ويبيض — وكذلك الحرباء.

وهذا من قول الراجز :

يالك من قبرة بمعمر

خلا لك الجو، فيضي واصفري

ونقري ما شئت أن تنقري

لا بد يوماً أن تصادي : فاصبري

— (وتدري كيف فاض الماء في التنور)

فيضان الماء في التنور إشارة من الله عز وجل إلى نبيه نوح باقتراب الطوفان، لكي يركب الفلك وينجو بنفسه والمؤمنين وقد وردت مرتين في القرآن :

﴿حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا : احمل فيها من كل زوجين اثنين﴾ (هود : 40)

﴿فأوحينا إليه أن اصنع الفلك بأعيننا ووحينا، فإذا جاء أمرنا وفار التنور فاسلك فيها من كل زوجين اثنين﴾ (المؤمنون : 27)

ومعنى اللحاحات في المقطعين الرابع والخامس من قصيدة (عودة المرجفين) أن هؤلاء الفرسان المتبحرين عادوا متفرقين فلولاً أذلاء مستكينين كالأموات إلى حد أن الحبراء تفرخ في وجوههم وتبيض القبرات دون دعر، لقد كانت عودتهم وبالأعلى على مجتمعهم كالطوفان. يؤكد ذلك أن الماء فاض في التنور منذراً من عودتهم بشر مستطير.

• الفروسية

— (كيف ارتقت حوافر الجواد، دون أن أرى التفاحه / في ضحكة الثعبان)

بعد أن أغرى الشيطان حواء وآدم بأكل التفاحه ﴿بدأت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة﴾ (أعراف : 22) فيما وقف الشيطان يضحك منهما ضحكة الشامت المنتصر.

— منتظراً ما زلت أرقب العصا

تفسخ جلد الحية الرقطاء

ألقيتها على الثرى فلم تفض

أخشابها باللحم والدماء

الإشارة هنا إلى معجزة موسى أمام فرعون وسحرته :

﴿قالوا : يا موسى، إما أن تُلقني وإما أن نكون أول من ألقى. قال : بل ألقوا. فإذا جابههم وعصبيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى. فأوجس في نفسه خيفة موسى. قلنا : لا تخف إنك أنت الأعلى. وألقى ما في يمينك تلقف ما صنعوا، إنما صنعوا كيد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى. فألقى

السحرة سجّداً، قالوا : آمنا برب هارون وموسى ﴿ طه : 65 — 70 ﴾، وانظر (أعراف : 16، شعراء : 30 — 50)

والمقصود من اللمعة التراثية أن الفارس المتبحر يغرر بالسذج، كما أغرى الشيطان آدم وحواء. كما أن ثمة طباقاً بين الثعبان الشيطاني والثعبان المزيف الذي هو العصا التي لم تفلح في التحول إلى ثعبان حقيقي يتلقف أكاذيب مرجفين، لأن الفارس المزيف يحمل بارودة تنقلب في يده إلى عصا عديمة الفائدة. بدلاً من أن تحقق المعجزه محسباً في ديب وتلقفها.

• سبحة

— (هل همست نسمة أن تطوان جارية / أن مراكشاً تنفث العهن)

﴿يوم يكون الناس كالفراش المبثوث. وتكون الجبال كالعهن المنفوش﴾

• الدار البيضاء

— (هل أنت عاشقتي ؟ / لم تزرعيني في رحم الأبدية / أوترعيني بين الترائب والصلب).

﴿فلينظر الإنسان ممّ خلق. خلق من ماء دافق. يخرج من بين الصلب والترائب. إنه على رجعه لقادر﴾ (الطارق : 5 — 8)

— (وتدخل كل الدواوين في زمن الصمت والدمعة المالحه / فيا أخت غرناطة الجوع : شقي قميصي، امسحيه على جبل الريف / واستخلصي من بقاياي شيئاً سوى الخمر والشهوة الناجحة)

وردت لفظة (قميص) مرتين في سورة يوسف، الأولى في مجال مرادة امرأة العزيز له :

﴿... واستبقا الباب وقدت قميصه من دبر وألفيا سيدها لدى الباب، قالت : ما جزء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن أو عذاب أليم. قال : هي راودتني عن نفسي﴾ (يوسف : 25 — 26)

والمرة الثانية حين أرسل يوسف بقميصه إلى أبيه فعاد إليه بصره بعد أن ابيضت عيناه من الحزن :

﴿اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيراً وأتوني بأهلكم

أجمعين. ولما فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندوني. قالوا : نالله إنك لفي ضلالك القديم. فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيراً قال : ألم أقل لكم إني أعلم من الله ما لا تعلمون ﴿٩٦﴾ (يوسف : 93 — 96)

القصيدة تتحدث عن أحباب للشاعر ماتوا في مدينة الدار البيضاء: بعده عنهم وعن المدينة كابتعاد يوسف عن أبيه وموطنه : (كان القطار يفتت وجهي، يرسم في كل شق هوية) هذا الابتعاد جعله يسأل المدينة : لماذا لم تدفني في أرضك إلى جانب أحبائي و / أو تعيديني معهم في حياة جديدة : (هل أنت عاشقتي ؟ لم لم تزرعيني في رحم الأبدية، أو تزرعيني بين الترائب والصُّلب ؟)

فالزرع في رحم الأبدية هو الموت، والزرع بين الترائب والصلب هو ولادة ثانية في عصر جديد. لكن الشاعر حين يئأس من الصراع (يسقط النهر فيك وتسقط كل البنادق قتلى) يستسلم للدمعة المألحة وينادي أخت غرناطة — أي الدار البيضاء التي سقطت في يد العدو كما سقطت أختها غرناطة من قبل — بأن تشق قميصه وتمسحه على جبل الريف — مقر الثائر عبد الكريم الخطاطي — لعل هذا الثائر يرتد بصيراً. هذا تفسير يتسق مع سياق القصيدة كلها.

غير أن الخاتمة (واستخلصي من بقاياي شيئاً سوى الخمر والشهوة الناجمة) تتقبل أو توحى بتفسير آخر، وهو أن الشاعر المسافر في القطار يتمنى لو تلحق به المدينة وتشده من قميصه كما شدت امرأة العزيز قميص يوسف. لأن الشاعر يشتهي المدينة مثلما اشتى يوسف المرأة. وفي الحالين يبقى القميص رمز الطهر لأنه دليل البراءة على الرغم من الخمر والشهوة الناجمة.

• وراء أسوار دمشق

— وتبحث عن غوطة الغرب في كل ملهى، وفي كل حانة /

وفي كل درب تجويع البنادق فيه وتعري

وفي كل كأس قرارتها تاج كسرى

يلحظ المجاطي في ذلك قول أبي نواس :

تدور علينا الراح في عسجدية

حيثها بأنواع الصاوير فارس

قزارتها : كسرى، وفي جنباتها
مهاً تُدريها بالقسي الفوارس

— ولم يبق إلّاك للخيّل والليل والكلمة المستحيلة
يشير إلى قول المتنبي المعروف :

الخيّل والليل واليّداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

— وجف بها الزرع والضرع
قالت أعرابية : « مات الوالد وغاب الرافد، وهلك الزرع وجف الضرع ».

• الخمارة

— (والسجون التي تملأ الرحب بين الرباط وصنعاء)
ألّم شاعرنا بألفاظ المعري في قوله :

صاح، هذي قبورنا تملأ الرحب
فأين القبور من عهد عاد

— (تخلع الكأس أسماءها / تتناسخ فيها النعوت / تنكر في ثوب زنانة / تنثر الورد من
شرفات البيوت).

ينظر في هذا إلى قول أبي نواس

أثن على الخمر بالآثها وسمّها أحسن أسمائها
غير أننا لكي نفهم هذا القلب الذي تعمدّه الشاعر في معنى الملمحين التراثيين ينبغي أن نقرأ

القصيدة من أولها. فهي تفتتح بمطلع جميل وغريب (تفتح الكأس أقباءها / تتواتر فيها النعوت / تتنكر في ثوب عاشقة / تنثر الورد من شرفات البيوت) ثم يمضي الشاعر يصور خلوته بها بعد منتصف الليل ومسامرتها معه وقبلائها له وكيف وضع خده على خدها حتى سمع صوت المؤذن فرأى العمائم تنبت وحدها كالفطر، كالنجوم على كتف الجنرات : (والسجون التي تملأ الرحب بين الرباط وصنعاء مثل الجسور التي نسفت خط بارليف) فالقبور التي تملأ الرحب عند المعري هي السجون عند المجاطي. لكن هؤلاء المساجين هم الذين مدوا الجسور التي نسفت خط بارليف، وقد عادوا إلى سجونهم قبل أن يعرفوا الطريق إلى جبل الشيخ. وبعد حوار بينه وبين ساقية الحان يكتشف أن الكأس تخلع أسماءها — بخلاف خمر أبي نواس التي تلبس أحسن أسمائها. وبدلاً من أن تتواتر فيها النعوت — كما في المطلع — تتناسخ فيها النعوت. فكل نعت ينسخ ما قبله إلى أن تبقى شيئاً لا اسم له ولا طعم. أما قوله (تتنكر في ثوب زنزانة) فمن أعمق مامرني في بابه. ذلك أن الخمرة اسم مشتق من الخمار الذي يحجب الوجه، سميت بذلك لأنها تحجب العقل بخمارها، وبالتالي فالعقل مسجون في قيودها مثلما هي سجينة الكأس وبما أن السجون تملأ الرحب بين الرباط وصنعاء، فالوطن العربي كله خمارة تحجب الوعي عن ساكنيها، أو كأس تلهمهم بالورود التي تنثرها. وهنا تستدير القصيدة نصف دورة لتقف في الطرف المناظر أو المعاكس لنقطة البدء. وهذا يعني أن التجربة اكتملت.

• الحروف

— وأطوف سبعا

هو الطواف المألوف في فريضة الحج

— أطوف ما أطوف..

يلمح إلى قول الحطيئة :

أطوف ما أطوف، ثم آوي

إلى بيت، قعيدته لكاع

— واخلع نعالك

﴿فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى﴾ (طه : 12).

— حرف تجاوز، ثم واجه، ثم ألقى

عند منعطف الطريق إلى البنوك

جاء على غرار قول البحري في وصف الذئب :

عوى ثم ألقى فارتجزت فهجته

فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

— عي باقل

تروى عن باقل هذا حكايات تجعله مضرب المثل في العي.

— برج بابل

في أساطير العرب أن البابليين حين بنوا برجهم استخدموا عدداً كبيراً من الأسرى الذين جلبوهم من بقاع الأرض. فلم يتمكنوا من التفاهم، وتبلبلت ألسنتهم.

— نكهة الزيت المخلل من أناملها، إذا ابتسمت ربابة

إشارة إلى قصيدة بشار في جاريته ربابة :

ربابة ربابة البيت	تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات	وديك حسن الصوت

فلما كُلَّم في ركافة الأبيات، قال إنها في جارية جاهلة، وهذه الأبيات عندها أفضل من (قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل) عندهم.

— وبه اغتننت كلمات ربك في خصاصتها / وأدركها النفاذ

﴿وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ﴾ (الحشر : 9)

﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مَدَادًا لَّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفَذَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَذَ كَلِمَاتِ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَادًا﴾ (الكهف : 109)

— وأنا الذي آنستها ناراً

﴿وهل أتاك حديث موسى. إذ رأى ناراً فقال لأهله : امكثوا إني آنست ناراً لعلني آتيكم منها بقبس أو أجذ على النار هدى. فلما أتاها نودي : ياموسى. إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى﴾ (طه : 9 — 12)

من المفيد دائماً عند دراسة الشعر الصعب أن ندرس الفهرست، فترتيب القصائد قد يعني شيئاً عند الشاعر الحاذق. وليس من باب الصدفة مثلاً أن يبدأ هذا الديوان بقصيدة (الخوف) التي تتحدث عن الكلمة الصغيرة (تقال أو تخط فوق الماء) وتكبر في الهواء ثم يأتي صوت من مملكة الصمت يصيح (اخسأوا : أمقتها كلمة قيلت لغير المدح والهجاء) ؛ وأن ينتهي بقصيدة الحروف التي تكاد تكون نقضاً للكلمة الصغيرة. فضلاً عن أن القصيدة بأكملها من النوع المتهالك الذي ينقض بعضه بعضاً.

فالمطلع جاذب أشبه ما يكون بمناجاة آلهة الشعر. والشاعر في حمى الانهزام يراود شوارد الوحي ويطوف كالحاج سبع مرات حول القطوف الدانية .. لكن الحروف تسخر من جديته وتطوِّفه فتمطِّط ألسنها تعابته متمنعة. لقد استقرت بمناي عنه (بما تشابه من سهيل ملاحم التأسيس). المألوف أن الحروف تغني، لكن هذه الحروف تأنس بالسهيل بعد أن اكتملت الرؤية فلم يبق ما يقال : وكما استبدلت الحروف السهيل بالغناء فقد حلت البدائل في كل مدى. أما الشاعر فما زال «متخلفاً» عن هذا التطور إلى الوراء، وظل يراود أوابد الشعر إلى أن اكتشف أن طوافه كان لكاعة. فنأدى صليل ملاحم التفتيش (بدلاً من صليل ملاحم التحرير !) أن يستفيق ويخلع نعاله قبل أن تقوم القيامة. لقد حلت البدائل القبيحة محل الأصول الجميلة :

نفظ على قمر

بعد على حجر

قيد على مطر

وتنهمر الحروف

وإذن فالحروف التي تمط ألسنها لمن يطوف سبعا أو يراود الشوارد والأوابد، تنهمر على شاعر

يهلل للأمور المقلوبة ويطرب لرأى القيد على المطر.

أول الحروف التي تهمر هو الحرف الذي يدعي الغضب والرفض. ولأنه يرفض كل شيء يظل محايداً (بين السقوط والانتظار، وعبر بلقنة القضية). وتكشف شكوك الرفض فيه عن ذنب يقعي عند منعطف الطريق إلى البنوك. إن الصورة لا تنجلي إلا بالرجوع إلى ذنب البحري.

ثاني الحروف حرف يستهين بالشعر فيكثر الانتاج كأنه يرى البحر محبة والشجر أفلاماً — والصورتان كما وردتا في منتهى الجمال، لكن شاعرنا يحقر هذا الجمال فيقلب الصورة. المهم أن هذا الحرف يمضي في استهلاكه للكلمات حتى تنفد، ولعله يدعي إعجازاً كإعجاز القرآن أو يفوق وهو ليس أكثر من عبي.

الحرف الثالث يطير إلى الوراء، بين الثمانينات التي لفظته إلى منتصف الستينات التي أنجبته، فمضى يتعثر في مسيرته المقلوبة حتى اضطر إلى السكوت.

هنا يعود الشاعر ليؤكد أن الكلمة الصادقة يميزها الدم وأنها تراءى للشاعر نأراً كنار موسى التي كانت هدى. ثم يتساءل عن مغزى جمعي الشاعر في هذا العصر الخاطيء : فهمته الأساسية أن يعتقد صلة الكفاح من طارق إلى ثورة الريف، وأن يعلم الفرسان أن البنادق تبكي إذا لم تستعمل.

وإذن فاللمحات التراثية في شعر المجاطي ليست زينة ولا مقايسة، ولا حتى ابتغاء إغناء النص بأقوال السلف. فهي تأتي أولاً خاضعة لسياق القصيدة، وهي تأتي ثانياً على شكل لمحة خاطفة (وهذا سميناها لمحات) ولا تأتي بنصها الكامل لأن الشاعر حريص على تكسير النص السلفي واستلال اللمحة الدالة منه وصلفها بحيث تندرج في سياق النص المجاطي دون أن تبدو غريبة أو مستعارة. ثالثاً، إذا كان المعنى الأصلي في اللمحة سلبياً حافظ الشاعر عليه وإذا كان إيجابياً قلبه وأورده في عكس معناه الأصلي، في أغلب الأحيان. رابعاً، يستعمل الشاعر اللمحة بطريقة مواربة، كالباب الموارب أو نصف المفتوح، بحيث يظل القاريء على المعنى القديم وهو في طريق قراءته للمعنى الجديد، وهذا ما يجعل فهم اللمحة أمراً لا غنى عنه لفهم القصيدة، مما يدل على أن اللمحة تندمج اندماجاً عضوياً في السياق الجديد بعد أن تنسلخ من سياقها الأصلي. خامساً : بطريقة الاستعمال المواربة هذه والتي تقوم على التلاعب المستمر بالتوازي بين المعاصرة والتراث يطوع الشاعر فوضى السبعينات والثمانينات لسياق الشعر الحديث بقدر ما يظهر طواغية التراث للتحديث. سادساً : باستعمال اللمحات التراثية بهذه الكيفية المتعمقة وهذه الكمية وافرة ابتكر المجاطي أسلوباً وطريقة لم يسبقه إليه شاعر معاصر أو محدث، تقليدي أو مجدد. وأقصد - لأسلوب استعماله الموارب، وبالطريقة عرض اللمحة الخاطفة بكميات وفيرة تجعل منها جزءاً مكوناً لرؤيا

تداع عن عصره من خلال تراثه القديم. ولو دقق باحث في طريقة المجاطي لاكتشف أنها تعبر عن
يديولوجية الشاعر، أي عن موقفه من الأحداث في عصره على ضوء القيم التي يحملها النص القديم قبل
عكسه.

3 — الرموز والصور

لنسلم، بادئ ذي بدء، أن اللوحات التراثية بخد ذاتها رموز تبلورت عبر عصور وقراءات
عديدة، فنضم تلك اللوحات إلى بحث الرموز تمهيداً ومقدمة. ونبدأ بآخر صورة مرت معنا وبيننا سياقها
في قصيدة «الحروف» فنشرح تركيبها لتبين طريقة تكونها ووظيفتها في القصيدة حيث تنشئ علاقة مع
صور أخرى. الصورة هي (نكهة الزيت المخلل من أناملها إذا ابتسمت ربابه). أول ما نلاحظ في الصورة
تقديم الضمير على العائد — على غير عادة الشاعر، والحقيقة أنه قدم ضميرين كأنما ليعيد (ربابه) عن
المشهد تفرزاً من زفرها ودهنها وجهلها ومنظرها. ربابه هذه، التي تفضل أبيات بشار فيها على معلقة امرئ،
القيس، دخلت في مراسيم الكتابة مع عي باقل وبرج بابل على يدي شاعر دعي لا يدري ما يقول، لكنه
أكثر القول حتى (أصاب خاصرة الفؤاد) — بدلاً من أن يصيب كبد الحفينة مثلاً! — وقد تحول من
أقصى اليأس إلى أقصى التفاؤل في نظمه (هو مرة قفل واونة سحابة) حتى ظن نفسه قد أثرى تراث
البشرية الذي كان يشكو من الخصاصة، وضمّن استمرار هذا التراث العظيم حتى لا ينفد أو ينتهي (وبه)
اغتنت كلبات ربك في خصاصتها، وأدركها النقاد).

وإذن، فالصورة لا تأتي منفردة بل ضمن مجموعة من الصور تحفها وتوجه مغزاها، مما يعني أن
الصورة لا تأتي لتزيين المعنى أو توضيحه، بل تأتي ضمن عنقود من الصور تتأزر حباته لتشكيل المعنى.
فالصورة هي المعنى والمعنى هو الصورة في شعر المجاطي. لتأمل معاً هذه الأبيات التي ختم بها الشاعر
قصيدة «خف حنين» :

تعثر ذلك السكران في شفتيه وانكفأ
ومسح شظية المرأة في أحزانه فرأى
جنارته، شفاهاً تمضغ الصلوات،
نجماً صاح وانطفأ
وأفلت من يديه حلم دالية ومسيحة
وأم تنشر الأثواب فوق السطح، فامتلاً
نباحاً. أطبق الجفنين

عض لسانه ونأى

لن أتحدث عن رقة القافية وعذوبة الإيقاع اللتين تشيعان في الأبيات رواء يتأدى عبر الصحراء والأحلام، رواء يتناقض تمام التناقض مع جو القصيدة وشخصياتها، كما يتناقض مع مضمون الأبيات ذاتها. فالسكران تمثل مصيره فشاهد جنازته، وشاهد بؤس حياته متمثلاً بشقاء أمه وهي تنشر الأتواب فوق السطح. هذا البؤس قلبه إلى كلب ضال ينبع شارداً في البراري. إن حياته التي تتمثل بالجو الريفي الفقير والمخافض (الدالية والمسبحة والأم العاملة في البيت) ليست سوى حياة كلب. وهو قد ضل حين حاول تغيير تلك الحياة فغادر المدينة إلى الصحراء بحثاً عن مستقبل أفضل، فضاء : (كنا نلفق أحرفاً ونبيع أشعاراً، ولم نفلح / فقلت أشق للمرق طريقاً في العذاب / أدق باب الريح، أفتح جوف صدري للغراب). في سياق المعنى لا نلاحظ فوقاً بين الصورة الرمزية (أشق للمرق ... أدق باب الريح ..) والصورة الواقعية (نبيع أشعاراً، أم تنشر الأتواب فوق السطح..)، مما يمنح الصورة الرمزية صلابة المحسوس والصورة الواقعية شفافية الرمز. وقصة حياته يرويها لضعائع آخر هو المنبت الذي كان في الصحراء فأَمَّ المدينة بحثاً عن فرصة أفضل. وقد التقيا معاً في عرض الصحراء : (ومر بركبتنا المنبت يعضغ عظم ناقته، وفي عينيه خف حنين). المنبت هو الذي يجهد ظهر ناقته بالسوط يستحثها للاسراع حتى تمرض من الضرب فتقعد به عن السير. وهو شخصية تراثية يرمز بها لمن يغرق المراحل، لمن يتجاهل الضرورة في سبيل الرغبة فينتهي إلى الخيبة والاحقاق. كما أن (خف حنين) رمز تراثي آخر يدل على الخيبة. وهكذا يلتقي المنبت والضائع : أي الرمز القديم بالرمز الحديث، أي يلتقي السلف بالخلف، أي الخيبة التاريخية بالخيبة المعاصرة، أو البدوي بالمديني. فكلم كان الرمز وسيلة تكثيف تضغط المعنى إلى أقصى جد مع إبقائه شفافاً عن مغزاه ! لكن السرد لا يتحمل الضغط المستمر لئلا ينهم المعنى ويبقى (في قلب الشاعر) فينقطع التواصل بين النص والقاريء. لذلك يقطع الشاعر عملية التكثيف لبلورة الرموز بفعل مسرحي، هو اللقاء بين المنبت والضائع. وهذا اللقاء يتم في نهاية حذاء يفتتح به الضائع قصيدة (خف حنين) شارحاً وضعه، وكيف غادر المدينة مخلفاً وراءه كل رموز الماضي الميت (أتينا من وراء السور / نفضنا ظلنا وعجاجنا والصبخ والأكفان) كان الضائع قد غادر مدينته بعد أن لاح له قيس من النور فشد رحاله لعله يجد على الدرب الجديد هدى : (أتينا، شدنا للدرب وهم أشعل الميدان ... وبقمتنا : بعون الله نبدأ، أيها القنديل) لكنه يخوع ويعرى في غربته ليكتشف أن هذا الجهد إنما كان جرياً وراء سراب. عند لحظة الانكشاف هذه يلتقي الضائع بالمنبت : (ومر بركبتنا المنبت يعضغ عظم ناقته، وفي عينيه خف حنين وكنا اثنين / فصار الصمت ثالثنا / ورابعنا دموع العين)

إن بداية المقطع لا تبرر الغنائية الظاهرة في خاتمته. ثم لماذا يخيم الصمت على اثنين التقيا صدفة في

الصحراء ؟ ولماذا، بعد الصمت، انفجرا بالبكاء ؟ هذه الأسئلة تتوارد على ذهن القارئ عند القراءة الأولى للقصيدية ؛ لكن الجو الاحتفالي الذي صنعه الشاعر خلال اللقاء (صمت وبكاء ونبرة غنائية) يعطينا المفتاح لكل الأجوبة المتباعدة. فالصمت لا يحدث إلا عند لقاء صديقين قديمين يعرفان بعضهما بعضاً حق المعرفة. فهو صمت المعرفة، صمت التواطؤ. عن هذه المعرفة، وبسببها، انبجست الدموع من مآقيهما معاً. فكلاهما يعرف خيبة الآخر وطموحه إلى نور يضيء حياته، وكلاهما اكتشف أنه كان يلاحق سراباً، وكلاهما يعرف أن صاحبه كان يلاحق وهماً يماثل الوهم الذي لاحقه هو ! في طبقة أعمق، قد يتساءل المرء : ماهو هذا الوهم الذي يمتنى كل من لاحقه بخيبة ؟ الجواب عند المنبت الذي ذهب وعاد بخف حين. فإذا كان المنبت رمزاً للماضي فهذا يعني أن ماضينا — كما يقول الشاعر — ليس لديه شيء لنا. وإذا كان المهاجر قد غادر المدينة بحثاً عن الماضي فإنه، حين يلتقيه، لن يفيد منه شيئاً. ولكن اللقاء في حد ذاته بهجة وأنساً كما أن فيه أسى وحزناً. ولقاء المرء بماضيه يعني تكامل شخصيته، لكن لقاء ابن المدينة بابن الصحراء يعني أن الشاعر يخلق موقفاً رمزياً أو قومياً يرمي به إلى أبعد من أي تعبير ذاتي : إن الشاعر يخلق نموذجاً بدئياً، وعلامة ظهور النموذج البدئي هي الجو الاحتفالي في النص والردة التي تأخذنا أثناء اكتشافنا له. فقد وفق الشاعر في تطوير الرموز وتجميعها حتى خلقت موقفاً هو نموذج بدئي : لقاء الأخ الصغير أو الابن بأبيه أو أخيه المهاجر الضائع وحين وصل المسافر إلى بيته القديم سكران، رأى جنازته : الماضي حين يصل إلى الحاضر يموت — إن لم يمض ضائع، أي فقد معناه.

وهكذا نجد أن الرمز هو القصيدة وأن القصيدة رمز كبير لأن ما فيها من حوار ومواقف وغنائيات ورؤى ليس سوى أجزاء من الرمز أو إجراءات شعرية لبلورة الرمز. ثم تقنية ثانية عند المجاطي في مجال الرموز، وهي الأداء بالصور. فقصيدية (من كلام الأموات) بأكملها مروية من خلال الصور دون وجود أية جملة فكرية سوى الجمل التي تقضي إلى التحولات، وهي تقنية اصطنعها الشاعر أحمد المجاطي لينقل بها رؤياه عن العالم.

4 — تقنية التحولات ورؤيا الشاعر

القاعدة العامة هي أن الكلمة حين تتكرر في شعر شاعر فإنها تعبر عن ضغط نفسي يلح عليه أن يبلورها في رمز.

والكلمات التي تتردد بشكل ملحوظ في الديوان هي : المدينة والقصور والأسوار، السيف والخنجر والبارود، الصدا والقبور والدفن والكفن والموت. الماء والخمر والفجر والكأس والكلمة والنهر والصحراء والبحر وهي رموز تتردد بكثرة في قصائد الديوان بحيث يمكن للدارس أن يتتبع تطور استعمال الكلمات

في القصائد وكيف يتغير معنى الكلمة الواحدة من سياق إلى آخر، مع احتفاظها بمعناها الأصلي. وهي تقنية عامة بين الشعراء.

إلا أن الشاعر أحمد المحاطي ينفرد بين الشعراء العرب بطريقة خاصة في استعمال بعض الرموز الأثيرة لديه، فتراه يستخدمها بطريقة كيماوية — إن صح التعبير — فتتحول عن ماهيتها إلى شيء آخر. هذا التحول شاهدنا بواوره مشاهدة اجمالية حين أبرزنا كيف تتحول القصيدة بأكملها من نقطة البداية إلى نقطة النهاية بمقدار نصف دائرة فتنتقل من موقع إلى الموقع المناظر له، بحيث تبدأ القصيدة من مسلمة وتنتهي بنقيضها. كما رأينا ذلك في المفارقات : حين وصل المنبت إلى بيته رأى جنازته — أي وصل إلى موته.

وفي نطاق أصغر، نجد الصورة تتألف من جمع المتناقضات. (الشمس والأزهار / وأعين الصغار / تخضل في دروبنا دماً ونيراناً). إن الصور في هذه القصيدة (دار لقمان) مبنية كلها على التأليف بين المتناقضات، مما يغني الشاعر عن أن يجعلها تستدير إلى الموقع المناظر، لأن المناقضة في صلب القصيدة تكوينية فهي في صلب تشكيل الصور. وهذا يسهل الوصول إلى الرؤيا المبتغاة : (حفرت هذا القبر : لم أدفن سوى سيفي. وباتت صيحتي : فأساً وتابوتاً وأحجاراً). فالمقاتل يخفر القبر ليدفن أعداءه، أما المهزوم فيخبيء فيه سلاحه. وعنصر القوة في القصيدة أن الأضداد تتفاعل في كل صورة تفاعلاً متدرجاً يؤدي في النهاية إلى تغلب الموت على الحياة دون ذكر لهذين العنصرين بالمرّة : النقيضان متراصفان منذ البدء، وشيئاً فشيئاً يتغلب السلب والهزيمة دون أن نشعر بأية نقلة مفاجئة.

«كبوة الريح» و«قصيدة «القدس» تشتركان في تقرير البداية السلبية ولكن من قلب السلب ينبثق النقيض. ولكن النقيض في «القدس» هو «حنين الشاعر للردى». فالقصيدة تبدأ بمشهد القدس وهي تدفن الثورة والتمرد وتشرّب من قبور الشهداء فتظلم الأجيال : (رأيتك تدفين الريح تحت عرائش العتمة / وتلتحفين صمتك خلف أعمدة الشبايلك / تصبين القبور وتشرين، فتظلم الأحقاب / ويظلم كل ما عتقت من سحب ومن أكواب) هذا الظلم يتحول إلى شهوة للموت : (وأنّ الموت، أنت الموت، أنت المتبغى الأصعب). لكن شهوة الموت هذه هي في حد ذاتها عنصر إيجابي تجاه خيبة الرجاء بكل الوطن العربي من وهران إلى سيناء : (مددت إليك فجراً من حنيني للردى) فالفجر يبرز من شهوة الموت ورفض الحياة : (فجئت إليك مدفوناً / أنوء بضحكة القرصان / وبؤس الفجر في وهران / وصمت الرب أبحر في خرائب مكة أو طور سينينا) فإن كانت هذه المناطق الشاسعة في الوطن العربي ليست سوى خرائب بائسة فمن المنطقي أن يكرر الشاعر سؤاله للقدس في أول قصيدته وفي آخرها : «فأين غموت ياعمه».

وهنا لا أملك إلا أن أخرج عن السياق لأتلبث هنية عند الشحنة العاطفية التي تحملها للعرب كلمة «العمة» التي هي أخت الأب فتتال ما يناله الأب والأجداد من توقير وإجلال كما أنها، بوصفها امرأة عجوزاً، تحتاج إلى الحذب والحماية.

حين يغدو (الحنين للردى) العنصر الإيجابي الوحيد في حياة الأمة لا يعود السقوط رؤياً، بل يغدو وسيلة أو أداة لاستخراج أفضل ما في هذه الأمة من عناصر مقاومة للهزيمة. وتتقلب كل رموز الموت والصمت والرماد إلى أدوات لاستخراج نقائضها :

نحن انتجعنا الصمت في المغارة
لأن نتن الملح لاتفسله العبارة
فانزل معي للبحر، تحت الموج والحجارة
لأبد أن شعلة تغوص في القاراه
فارجع بها شراره
تنفض توق الرياح من سلاسل السكوث
تعلم الانسان أن يموت.

فعل الغوص هنا يرفق بحركات سحرية أو طقوسية يقوم فيها الشاعر بدور الكاهن أو الساحر أو العراف :

أدق باب السجن في مراکش
أفلت من محفظة الجلاذ
أرسم فوق جبهة القرصان
علامة الثورة، ثم أنتني دؤوبا
أغوص في قرارة الأمواج مصلوبا
أغوص لا أرى سوى أحذية الفرسان
وصدإ الحديد في أسلحة الميدان
كأن ذاك الأطلس العاشق حين رفرق الماء
بكى دماً، وشق في الصحراء صحراء

فرسم الإشارات والغوص ودق باب السجن هي حركات سحرية، طقوس بدائية ترافق العزائم

والرقى (أي سحر الكلمة الذي يقترب من سحر الإشارة) للتغلب على عدو أو للظفر بصيد. أما في هذا المقطع من (قراءة في النهر المتجمد) فإن السحر ارتد على الساحر ولم يفلح في تحقيق النتيجة المرجوة. والشاعر يقوم بطقوس الاستحضار مرة ثانية في القصيدة (أمسك حد السيف، ماء النهر ..) فيحقق الفائدة : لقد كبر النهر. كان في بدايته، في مطلع القصيدة : يحرف كل شيء (حتى إذا أتى رحاب القبة السعيدة / ألقى نثار الغضبة الحمراء / وصار خيط ماء) أما في النهاية فلم يعد النهر يتطامن.

إلى جانب التحولات في المواقع، ثمة تحول في العناصر : (ذويت نهر الدم في قطرة ماء) وكذلك نهر الدم الذي يصير (خيط ماء). كيمياء الكلمة هذه، التي تقوم بتحويل العناصر، تشكل قوام قصيدة (وراء أسوار دمشق)، حيث يتم تجاوز التجلي إلى إعطاء التحول الناتج عنه إعطاء مباشراً سواء أكان تحولاً يخل بالشاعر أو بالمدينة منذ المطلع :

وحين تجلث
وحين تمازجت الريح والخمر فيها
وأُمسّت ولادة حرف وفرحة بدء وفجر قصيدة
وأُمسّت دمشق العقيدة
وحين تجرّدت فيها
فأُمسيت بجرأً وغيماً ونوياً
وأُمسيت كلّاً وجزءاً
لماذا توارت عن القلب حتى تفجر سرُّ النواة ؟

مرة أخرى، استمحو لي بالخروج عن السياق إلى بعض الانطباعات. فقد تبارى الشعراء العرب في وصف دمشق من حسان بن ثابت إلى البحري فشوقي، لكن أحداً منهم لم يرها وقد تجلّت فحملت ربحها طيب الخمر وبرد النسيم، وقد أوحّت إليهم جميعاً أطيب الشعر لكن واحداً منهم لم ينقل إلينا ما اعتلج في نفسه من فرحة الخلق وحلاوة الإبداع مثل قول المحاطي (وأُمسّت ولادة حرف، وفرحة بدء، وفجر قصيدته). وفيما كان التجلي في (مرآة النهر المتجمد) يجعل الراي يغوص فلا يرى (سوى أحذية الفرسان / وصدا الحديد في أسلحة الميدان) فإنه يتحول هنا إلى بحر وغيم ومطر، أي إلى روح وحياة في دورة كاملة : البحر يصدر الغيم، والغيم يعطي المطر، والمطر، يعود إلى البحر عودة الفرع إلى الأصل، وهذا معنى قوله (وأُمسيت كلّاً وجزءاً) فهو مغربي يعود إلى دمشق عودة الجزء إلى الكل. وقد سبق للشاعر استعمال الصورة في (خف حنين) حين يقول المنبت للمهاجر : (دونك عشوة الصحراء /

فاضرب في صميم الملح، صب الكل في الأجزاء). هذا التكامل يتفكك بسرعة حين تتوارى دمشق عن القلب ويبعد الشاعر إلى منفاه ويغيم النسيان على ذكره. لكنه لا يستسلم فيعود في المقطع الثاني إلى البحث عن دمشق في كل ما تجسده : (وتبحث عن غوطة الغرب في كل ملهى، وفي كل حانه / وفي كل درب تجوع البنادق فيه وتعزى / وفي كل كأس قرارتها تاج كسرى). تعبير «غوطة الغرب» يوحي بالتكامل الذي أشرنا إليه، فكما أن غوطة دمشق هي مربع المشرق العربي، فإن دمشق وما تمثله هي غوطة المغرب العربي. لكن هذا التكامل لا يتم فيخيم الموت والصمت (فيهدأ من بردى الموج والريح ..) حين يظن الشاعر أن دمشق خانت رسالتها : عندئذ تبتعد دمشق عن خيال الشاعر وتتنزل عليه التحولات :

ويبحر باب دمشق، وملهى الوليد، وقصر هشام
وتبحر حتى قبور الشّام.
وأنت على الليل ملقى، يغيم بأمطارك السيف والحرف،
حتى تعود الجروح دواة
وتغدو الدواة زجاجة خمر
ويخرج من كل شيء سواه :
فسيان أن يثمر الحقل باناً
وأن يثمر الحقل خنجر غدر،
ومنفاك منفى سحيق، ولكنه ملكوت
وإنك حي وأنت تموت

ها هنا تجربة تحلّ مثل التي عانينا في «السقوط» : يغيب العالم الخارجي (يبحر باب دمشق...) فيبقى الشاعر في الخواء والليل والوحدة : (وأنت على الليل ملقى في «السقوط» : ملقى على ظهر الثرى[.])، ثم يغيب الوعي الفردي : (يغيم بأمطارك السيف والحرف في «السقوط» : يرحل النهار[.]) فتنبثق الرؤيا من اللاوعي الجمعي على صورة تحولات (حتى تعود الجروح دواة، وتغدو الدواة زجاجة خمر في «السقوط» : أحيل شبحي مرايا / أرقص في مملكة العرايا[.]) ثم ترميه هذه التحولات المرهقة في مملكة التصالح والتسوية : (ويخرج من كل شيء سواه : فسيان أن يثمر الحقل باناً وأن يثمر الحقل خنجر غدر في «السقوط» : أصالح الكائن والممكن والخيال / أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤال[.]) فلا يلبث أن يخرج الشاعر من مملكة التحولات إلى مملكة الوعي بالمستقبل : (ومنفاك منفى سحيق، ولكنه ملكوت / وإنك حي وأنت تموت في «السقوط» : لم تبق إلا ساعة وتخلع المدينة / أنوابها، ويقبل النهار[.]) وفي الوعي الجمعي بالمستقبل تتأكد من جديد رؤيا الصراع المصري بين الأمة وأعدائها (وقيل

علا النقع والطعن حتى كبا بعراي الجواد .. وجف بها الزرع والضرع ... ولم يبق إلّاك للخليل والليل والكلمة المستحيلة [في «السقوط» : أسطورة الطوفان]. هنا ينبغي ملاحظة أن الشاعر، في غمرة التحولات، تخلص شخصيات كل من الشاعر محمود سامي البارودي في وقوفه مع عراي ضد الحملة الانكليزية على مصر في معركتي الاسكندرية والقاهرة عام 1882 والتي انتهت باحتلال الانكليز لمصر ونفي البارودي إلى سرنديب، ثم تخلص شخصية المتنبي في وقوفه إلى جانب سيف الدولة ضد البيزنطيين. وليس هذا التخلص حيلة شعرية، بل هو نموذج بدئي أيضاً كامن في شخصية كل شاعر قومي يحس أنه مسؤول عن مصير أمته. لقد تبلورت شخصية الشاعر — الفارس — القاتل — العائد في اللاوعي الجمعي عند العرب منذ عصور ما قبل التاريخ كانبطاع عن نجمة القبائل للكلا والمرعى، وما يرافقها من غزوات وأخطار. ثم تجسدت في الوعي العربي بشخصية عنتره والشعراء الفرسان إلى المتنبي فالبارودي. وهي قوام شعر عبد الوهاب البياتي، كما أبرزناها في دراستنا عنه. إن ظهور هذا النموذج البدئي في هذا السياق من قصيدة المجاطي برهان على أن القصيدة تصدر عن اللاوعي الجمعي في نفسه، وليس دليلاً بحال من الأحوال على تأثره بالبياتي لأن المسألة ليست مسألة تقنية واعية بل تعتمد على قدرة الشاعر في الغوص إلى أعماق الوجدان الجمعي ثم تجسيده والتعبير عنه في السياق المناسب للقصيدة والمرحلة. والمرحلة هي أوائل السبعينات، بعد سنوات من هزيمة حزيران 1967، حين لم يستطع الوعي العربي، مجسداً بشعرائه وقصاصيه ومفكره، لا أن يسلموا بالهزيمة ولا أن يتنبأوا بالنصر فابتكروا — بطريقة جماعية ولا واعية — تقنية «التعليق» أي تعليق الحكم على المستقبل. وقد أحس البياتي بالمأزق، مأزق عدم التسليم بالهزيمة وانعدام مصداقية التنبؤ بالنصر القريب، فابتكر لذلك تقنيتين : الدعاء والرؤيا. فمرة يعرض الواقع العربي المتفسخ ثم لا يجد مخرجاً إلا بالدعاء :

«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى»

أوهت قرون الناطحين،

ما بين سمسار، وقواد، وشيخ قبيلة

وأمر بترول بطين،

وكلاب صيد الحاكمين.

رباه ! أخرجنا من الظلمات،

من شرك اللصوص،

ومن مخالب باعة الإنسان في الشرق القديم

ومن دوار البحر والصحراء، من قاع الجحيم

ويمسح الثلج الرحيم
والعشب والأنداء : وجه الميتين
والعقم والأوساخ والعار المقيم

«عيون الكلاب الميتة» 2 / 279 — 280

ومرة يعرض الواقع العربي المتردي تم يطرح بالرؤيا واقعاً شعرياً بديلاً :

من يدل العاشق الأعمى على أسوار «نيسابور»،
يبكي فجرها النائي البعيد ؟
بين آلات الطواغيت، وضحكات «جرير»
ومناحات الجواري والعييد.
جفت الآبار في الدرب إليها والدموغ
وخبت في قدح الحمر، وفي أيدي المغنين الشموغ
من يدل العاشق الأعمى على خمّار حان النور في كل العصور؟
وعلى جثة بحار غريق ؟
يتبع الشمس إلى المنفى
ويستلقي على الشاطيء عشياً وحريق
آه من عصر الممالك الجديد، ومن الصمت
ومن بوقات أشباه الرجال الميتين.

«المرتزة» 2 / 294 — 295

(عام 1969)

وفي دراسة لعشر روايات عربية كتبت في السبعينات كتب صاحب هذه السطور :

«الرواية العربية في السبعينات لم تتمرد على الواقعية، لكنها رفضت رفضاً باتاً مبدأ الخاتمة المتفائلة، على اعتبار أنه يمثل اقتحاماً لضمير الكاتب وخيانة للواقع. لم يكن هذا الرفض مقصوداً، ولا واعياً، ولا معروفاً — فهذه أول مرة يشار فيها إليه — وإنما كان نتيجة تقيد الروائي العربي بالواقع. فهو حين التزم الواقع المرحلي وجد نفسه محصوراً في زاوية ضيقة جداً أفضت به إلى طريق مسدود. ففي الواقع العربي لم يُفض النضال القومي ولا الصراع الطبقي ولا الكفاح الفردي إلى أي تحسين يمكن أن يدعى تقدماً أو

تغيير يمكن أن يسمى نصراً. وبالتالي غدت النهاية «السعيدة» تمحلاً تحمل على الواقع ما ليس فيه. لذلك لجأ الروائي العربي إلى تعليق الحاتمة أو تعطيلها بالكلية. وبذلك يندحر البطل وتبقى الظروف السيئة بعده كما هي.»

دراسات ضد الواقعية، ص 44

(1980)

لقد قمنا بهذه الجولة في رحاب الشعر والتخيل لنظهر مدى تكامل الشاعر مع الوجدان الجمعي لأمنته في مرحلة الهزيمة والسقوط. وهذا التكامل الوجداني مقياس موضوعي تجريبي يتوصل إليه الشاعر بالحدس وصدق المعاناة، كما يتوصل إليه الناقد بالمسح الاستقرائي والاستنتاج العلمي. هذا مع العلم بانعدام امكان التأثير أو النقل : أي ليس في وسع أي شاعر أن يرى نموذجاً بدئياً عند شاعر فيقرر أن ينقله أو يسرقه أو يدعيه. لأن النموذج البدئي علامة على عمق معاناة الشاعر، لذلك ينبثق من قلب القصيدة انبثاقاً عفواً مفاجئاً يدل على نضج التجربة واكتناها. وقد استعمل المجاطي نموذج الشاعر الفارس في أماكن عدة، منها قصيدته عن «سبتة». وهذا النموذج، أو أي نموذج بدئي كالطوفان أو لقاء الضائع بالمنبت، يأتي دائماً في نهاية مرحلة التحولات التي ابتكرها المجاطي بديلاً للتعليق في الرواية أو للدعاء عند البياتي. ومغزى هذه التحولات هو انحلال الشعور بالقصد والمستقبل، على نحو ما بين توينبي.

إن انحلال الشعور بالقصد والمستقبل يشرف بالوعي على الفراغ، أي على دوامة الإمكان : ففي عمق العمق كل شيء ممكن وجائز. هذه الفكرة — الاحساس تأتي في «السقوط» على صورة المصالحة، وفي «وراء أسوار دمشق» على صورة تسوية، وفي «من كلام الأموات» — وهي قصيدة تخضع لتقنية التجلي — تتبدى على صورة تساؤلات لوعي منقطع عن الوجود بأكمله، أي بوجهيه المادي والغيبى :

أنا المنسي عند مقالع الأحجار
وتحت الصخرة الصماء، تأكل من شراييني
مسامير الدخان، أكاد لا أصحو ولا أغفو
تجاوزني المدى واتحل ما بيني وبين الله.
تفرق كل شيء في يقيني :
ما هدير الموج، ما الأنهار،
وما الأبد الذي يتأى، وما الأزل الذي يحفو
ومعنى أن أحن، وأن أمد يدي، وأن أختار

وأن أمتدّ في حلم، وأن أرتدّ في تذكار ؟

فها هنا تأتي التساؤلات دلالة على ضغط الواقع على الوعي ضغطاً يتميع معه الوعي فيسيل في غمار التحولات التي تقع في عالم الجواز، وقد اتخذت التحولات هنا شكلاً أصلب هو شكل التساؤل بدلاً عن شكل الصور. وإذا كانت الرؤيا الدمشقية تنتهي بشيء من التفاؤل عن طريق التعلل بالأُماني في أن دمشق سوف «ترجع معشوقة وعشيقة» فإن قصيدة من كلام الأموات تشترك مع قصيدة السقوط في أنها تطل على ضياع أو فراغ مظلّمين :

يا أحباي، مضى أبدي ولم يمتدّ جسر بيننا
ما عادت الأفراس تجمع أو تصول الرخ
شدّ خناجر الفرسان في أغمادها صدأ
سأبقى ههنا ظلاً على سفح الجدار
يلمني جزر، وينشرني هدير الموج
ياويحي : تمزق كل شيء في يقيني :
ما هدير الموج، ما الأنهار ؟
أنا المسقي عند مقالع الأحجار

هذه هي الرؤيا في شعر المجاطي. إنها رؤيا كارثية تصدر عن وعي يعرف أنه مهزوم، ولكن يظل يبحث عن مجالات للصراع لأنه وعي جمعي يمثل الأمة ويمثلها، والأمة لا تستقيل ولا تسلم ولا تستسلم، أما القادة والزعماء، فنعم. لهذا كان الشعر أعمق نزوعاً فلسفياً من التاريخ، لأن الشعر يبحث في الممكن والتاريخ في ما كان. وهي رؤيا تصدر عن معرفة محسوسة بالواقع العربي ومدى تهاوته، لكنها حين تضخمها الوقائع تعلق الحكم وتفرّ إلى عالم الجواز : كل شيء جائز وكل شيء ممكن بعد الهزيمة. عالم الجواز هو عالم التحولات والتساؤلات، وعالم الواقع هو عالم الصراع والهزيمة، وعالم اللغة هو عالم الصور والثرات. ولكل عالم توتراته وتناقضاته، فضلاً عن أن العوالم الثلاثة في صراعات وتنازلات يصعب جداً على أي شاعر أن يسيطر عليها إذا كان يريد أن يحتفظ لها بعفويتها واستقلالها ويتركها لكي تنمو نمواً عضوياً. وقد حقق الشاعر أحمد المجاطي كل ذلك لقصائده دونما تردد أمام ثمن باهظ هو نزارة الانتاج وتعذر النظم وصعوبة القصائد. فعلى مدى خمسة وعشرين عاماً لم ينتج ما يضاهي خمسين قصيدة، وهو يسمى قصائده «الحوليات»، وقد أخبرني بأنه إذا لم يشتغل على القصيدة حولاً كاملاً فإنه لا يخرجها للجمهور ؛ وفي رأيه أن القصيدة التي لا تستدعي الاشتغال بها لمدة عام هي قصيدة تولد ضعيفة ولا حاجة له بها.

من قبله كان على غراره زهير بن أبي سلمى والنابعة، ثم المتنبي والمعري. أما عن صعوبة القصائد فنقول إن الجميل عسير، حسب المثل الإغريقي. إذ لابد أن تأتي القصيدة صعبة حين نحصر على جمع المتناقضات والتأليف بينها في سياق شعري يضم حداثة التراث إلى تراث الحداثة ويصهر عناصر الواقع في رؤيا المستقبل عبر بوتقة النموذج البدئي. والقصيدة التي تستهلك عاماً من جهد الشاعر تستحق من القارئ شهراً على الأقل من التأمل والتعمق، فإن كان القارئ على عجلة من أمره ويصر مع ذلك على قراءة الشعر فعليه بقراءة قصائد النثر وشعراء الحداثة الذين نسلوا من صلب أدونيس وسان جون بيرس. إن قراءة شعراء الطبقة الأولى دائماً أمر بالغ الصعوبة ويحتاج، مع التثقيف العميق، إلى كثير من التبتل والانقطاع. ولا أرى ما يوازي صنيع المجاطي بشعراء عصره إلا ما فعل المعري بمعاصريه. فقد جاء المعري في عصر غلبت على الشعر الركافة باسم الرقة والغثاثة بدعوى قرب المأخذ والبحور المجزوءة والصغيرة توحياً للطرب واللذة. فجاءهم بدياجة تنسج من الغريب الوحشي والاستعارات البعيدة والمعاني العميقة والبحور الرصينة مما أحمل ربحهم وأضاع أثرهم فلم يذكر معه شاعر في عصره. لقد ذهبوا وبقي المعري بغرابته وصعوبته، لأنها كانت صعوبة التعمق والتمكن. ومع ذلك فقل أن تجد في الشعر العربي رواء أسلوب ووثوب خيال وعمق شعور كالذي تجد في قصائد سقط الزند، إذا أحسنت قراءتها وكنت كفواً لخوض غمارها، لكن القصيدة تحتاج إلى عام من الدراسة حسب تجربتي. وكذلك شعر المجاطي، فعمق التجربة واكتناز التعبير وكثافة الشعور تؤدي بوضوح وتحديد نثرين، كما نوهنا قبل. فعمق التجربة مقرون بنصاعة العبارة وبساطتها لكي تظل القصيدة أداة توصيل صالحة.

لقد ظفر الشعر العربي الحديث من ديوان المجاطي بحلقة جديدة في السلسلة الذهبية التي شكلها جيل الرواد في الخمسينات فبعد السياب والبياتي وخليل حاوي يتبوأ الشاعر أحمد المجاطي مكانته بين رواد الشعر الحديث الذين طوروا الأداء واللغة الشعرين بالعربية. أما بالنسبة لشعراء المغرب العربي في السبعينات والثمانينات، بين القاهرة والجزائر، فهو رأس الطليعة التي تستحق لقب شاعر.

محيي الدين صبحي

الرباط 1 / 11 / 1986

فقرس

الفهرست

افتتاح

الخوف 9

الفروسية :

- 1 - عودة المرجفين 13
- 2 - كبوة الريح 21
- 3 - الفروسية 25
- 4 - دار لقمان عام 1965 31
- 5 - قراءة في مرآة النهر المتجمد 39
- 6 - ملصقات على ظهر المهرار 45
- 7 - القدس 55

السقوط :

- 1 - السقوط 63
- 2 - كتابة على شاطئ طنجة 67
- 3 - سبتة 73
- 4 - الدار البيضاء 81
- 5 - وراء أسوار دمشق 87
- 6 - سقوط الحكمة في دار لقمان 95
- 7 - الخمارة 99

من كلام الأموات :

- 1 - من كلام الأموات 105
- 2 - خف حنين 109

خاتمة :

- الحروف 121

دراسة :

حادثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي

- لمحيي الدين صبحي 131

تصنيف وتصوير

النشر العربي الإفريقي

16، شارع مصر — الرباط —

الهاتف : 212-44

مطبعة **البقاء** الجديدة
الشارع الخامس

تمت الطبعة في الثاني عشر من شهر ربيع الثاني سنة ١٤٢٥

هذا الشاعر :

هذه هي الرؤيا في شعر الجحاطي. إنها رؤيا كارثية تصدر عن وعي يعرف أنه مهزوم، ولكن يظل يبحث عن مجالات للصراع لأنه وعي جمعي يمثل الأمة ويمثلها، والأمة لا تستقيل ولا تسلم ولا تستسلم، أما القادة والزعماء، فنعم. لهذا كان الشعر أعمق نزوعاً فلسفياً من التاريخ، لأن الشعر يبحث في الممكن والتاريخ في ما كان. وهي رؤيا تصدر عن معرفة محسوسة بالواقع العربي ومدى تهافته، لكنها حين تضخمها الوقائع تعلق الحكم وتفرّ إلى عالم الجواز : كل شيء جائز وكل شيء ممكن بعد الهزيمة. عالم الجواز هو عالم التحولات والتساؤلات، وعالم الواقع هو عالم الصراع والهزيمة، وعالم اللغة هو عالم الصور والتراث. ولكل عالم توتراته وتناقضاته، فضلاً عن أن العوالم الثلاثة في صراعات وتباينات يصعب جداً على أي شاعر أن يسيطر عليها إذا كان يريد أن يحتفظ لها بعفويتها واستقلالها ويتركها لكي تنمو تنوراً عضوياً. وقد حقق الشاعر أحمد الجحاطي كل ذلك لقصائده دونما تردد أمام ثمن باهظ هو نزارة الانتاج وتعذر النظم وصعوبة القصائد.

إذ لابد أن تأتي القصيدة صعبة حين تحرص على جمع المتناقضات والتأليف بينها في سياق شعري يضم حدائث التراث إلى تراث الحدائث ويصهر عناصر الواقع في رؤيا المستقبل عبر بوتقة النموذج البدني. والقصيدة التي تستهلك عاماً من جهد الشاعر تستحق من القارئ شهراً على الأقل من التأمل والتعمن.